

CINE MEXICANO

Producción, significación y usos sociales

Gabriel Alberto Ortiz Alatríste | Carmen Castillo Rocha
(Coordinadores)



Acceso
Abierto



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

CINE MEXICANO

Producción, significación y usos sociales

Gabriel Alberto Ortiz Alatríste | Carmen Castillo Rocha
(*Coordinadores*)



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

PN Cine mexicano : producción, significación y usos sociales / Gabriel Alberto
1993.5 Ortiz Alatríste, Carmen Castillo Rocha (coordinadores).—
.M6 Mérida, Yucatán : Universidad Autónoma de Yucatán, 2021.
.C58
2021 155 páginas : ilustraciones.

Cuadernos de Investigación en comunicación / Universidad Autónoma de Yucatán ; 7

Disponible también en formato impreso.

1. Industria cinematográfica—México—Historia
 2. Industria cinematográfica—México—Estudio de casos.
 3. Cinematografía—México—Historia y crítica.
 4. Cinematografía—Aspectos sociales—México.
 5. Cinematografía—Aspectos sociales—Yucatán.
- I. Ortiz Alatríste, Gabriel Alberto.
II. Castillo Rocha, Carmen.

Cuadernos de Investigación en Comunicación 7

Primera edición: febrero de 2021.



D.R. © 2021, Universidad Autónoma de Yucatán
Bajo el sello de la Casa Editorial UADY
Calle 60 núm. 491 A por 57, Centro
C. P. 97000, Mérida, Yucatán, México
Tel. +52 (999) 923 9769
casa.editorial@correo.uady.mx
www.uady.mx/casa-editorial

ISBN 978-607-8741-07-6

Imagen de cubierta:
composición a partir de una fotografía de Fernando
Gregory,

adquirida bajo licencia estándar de la plataforma
Adobe Stock.

Hecho en México / *Made in Mexico*



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN



CASA EDITORIAL
UADY



Índice

Presentación

La globalización de la Llorona: análisis cinematográfico de Kilómetro 31 // Sergio José Aguilar Alcalá

Resumen

Introducción: una llorona global

Los elementos formales del terror

Los elementos estructurales del terror

Los elementos ideológicos del terror

El análisis cinematográfico como estrategia metodológica

Análisis de una secuencia: el clímax

Conclusiones: narrar desde la mexicanidad

Formación de públicos de cine: el caso del género de terror // Paola Areli Manzanilla Yuit

Introducción

Justificación de la investigación

Discusión teórica

Marco histórico-referencial: cine de terror como género

Metodología

Análisis e interpretación de los datos

Conclusiones

El discurso cinematográfico sobre el mexicano en las industrias de Hollywood // Marco Antonio Martín Monforte

Introducción

Marco teórico

Marco histórico-referencial

Metodología

Análisis e interpretación de datos

Conclusiones

La influencia de la mediación situacional en la recepción de la película El infierno // Cindy Nereida Rejón Hernández

Introducción

Discusión teórica

Marco histórico referencial

Marco metodológico

Resultados

Conclusiones

Referencias

Cuadernos de Investigación en Comunicación

Presentación

La serie *Cuadernos de investigación en comunicación* es una colección destinada a difundir algunos de los más relevantes productos investigativos de la licenciatura en Comunicación Social. Estos trabajos fueron elaborados por estudiantes, hoy licenciados, como trabajos de titulación que sustentan como tesis un producto investigativo que construyen a lo largo de dos años.

Los cuadernos se organizan de forma temática para dar cuenta de las áreas y temas investigativos que resultan más atractivos para los jóvenes egresados, a saber:

1. comunicación organizacional, cuatro estudios de caso;
2. comunicación y sociedad, una relación plural;
3. procesos de recepción, grupos y audiencias;
4. jóvenes y tecnologías de la información y la comunicación;
5. dialogicidad, comunicación y género; y
6. niños y comunicación en ambientes educativos

Este séptimo número toca el tema del cine y su público. Vale decir que es solo una muestra de los trabajos de investigación que se han hecho en este campo. Otros títulos relativos al tema que han formado parte de las investigaciones realizadas por jóvenes de la Licenciatura en Comunicación Social entre los años 2011 y 2016 son «El consumo de largometrajes con animaciones en jóvenes meridianos» de Lol Nicté Torres Domínguez; «Análisis de los cineclubes en Mérida, Yucatán, desde la perspectiva de sus asistentes», de Plinio Fabián González Basulto; «El consumo cinematográfico en jóvenes preparatorianos de quince a veinte años en Mérida, Yucatán. Factores que fomentan la asistencia a las salas de exhibición» de Roberto Alfonso Díaz Valencia; «Los procesos comunicativos del Goya Cineclub: formas internas y externas de comunicación del colectivo Goya» de Emiliano La Pointe Pineda Chávez; «El filme *Un mundo maravilloso* de Luis Es-

trada Rodríguez como herramienta de análisis de percepción en un sector de la juventud de la ciudad de Mérida» de Iván Andrés Quiñones Pacheco; «Los estereotipos de la mujer en la película *Las Poquianchis*, de Felipe Cazals» de Mónica Iraís Cutz Cortés; «La comunicación del pasado mediante el cine: la relación entre la historia y la memoria» de Ya-Shu Cheng; «Recepción de contenidos de las películas del cine de terror en el F. F. Club of Terror Mérida» de Ilse Elizzet Arjona Manzanero y «El cineclub como espacio comunicativo en la conformación de identidades culturales en jóvenes de Mérida, Yucatán» de Mario Alberto Galván Reyes.

El presente número de los *Cuadernos de investigación en comunicación* da inicio con un trabajo que nos lleva a pensar en las estrategias cinematográficas para la construcción del miedo a partir del lenguaje propio del género. El trabajo de Sergio José Aguilar Alcalá se titula «La globalización de la Llorona: análisis cinematográfico de *Kilómetro 31*». Esta ópera prima de Rigoberto Castañeda (2007) fue un rotundo éxito en taquilla, cosa poco común para las películas mexicanas del siglo XXI. El artículo de Aguilar analiza el lenguaje cinematográfico de esta película de terror, pues mientras que el éxito comercial y la contextualización industrial han sido estudiados por las aproximaciones al cine desde las ciencias sociales, el estudio del lenguaje, propio de las humanidades, no ha incursionado en esta dimensión con profundidad ni constancia.

Después de ofrecernos un acercamiento al cine de terror y de conceptualizar el análisis cinematográfico, Aguilar describe el contexto de la cinta y hace uso de la metodología diseñada por Laura Zavala para mostrar los elementos formales, estructurales e ideológicos de fragmentos claves del citado filme de manera muy interesante. El trabajo no pretende hallar una fórmula prescriptiva para el éxito comercial a partir del lenguaje audiovisual, sino abrir una nueva vía de comprensión del éxito comercial a

partir del análisis del lenguaje cinematográfico, en especial la discusión teórica del cine de terror y el análisis secuencial.

El siguiente trabajo continúa el tema del terror. Se trata de la investigación de Paola Areli Manzanilla Yuit. Ella analiza la «Formación de públicos de cine: el caso del género de terror». El interés de la autora se relaciona con el creciente consumo de películas de este género en la ciudad de Mérida, que tiene como mejor representante el festival de cine de terror que lleva por nombre Mórvido. El evento integra a una gran cantidad de jóvenes que coinciden para convocar los miedos de la humanidad con los monstruos del siglo XXI. El propósito de Paola fue «explicar el proceso que guía a los jóvenes de Mérida a exponerse al cine de terror y desarrollar un gusto específico por este género».

La autora aborda el tema bajo la perspectiva del consumo cultural, identificando las razones que conducen a los jóvenes hasta el citado producto, así como las significaciones que se producen alrededor del fenómeno, y observando la relevancia que puede llegar a tener en este fenómeno la existencia de festivales como Mórvido, pero también el papel que juega la trayectoria biográfica de los individuos, sus primeros contactos con el tema y su paulatina consolidación en el consumo de este género.

El tercer texto es de Marco Antonio Martín Monforte y se titula «El discurso cinematográfico sobre el mexicano en las industrias de Hollywood posterior al 9/11: una aproximación semiótico-discursiva». La preocupación de Marco Antonio se relaciona con los discursos presentes en el cine, que denigran la imagen del mexicano en oposición al estadounidense, por ello, explora el discurso fílmico de las películas *Spanglish* (2004), *Man on fire* (2004), *Jack and Jill* (2011) y *Savages* (2012). Para ello, hace uso de estrategias de análisis discursivo y semiótico, con base tanto en la imagen como en el contenido verbal.

El marco desde donde Monforte construye su análisis es la relación entre los estadounidenses y los mexicanos, que, según discursos oficiales y aun más después de la caída de las torres geme-

las en el 2001, tiene claros tintes racistas que se manifiestan de alguna manera en las producciones fílmicas. Tocando los temas de la migración, el narcotráfico, la violencia y el terrorismo, Monforte analiza la representación de la desigualdad entre mexicanos y estadounidenses a partir de la estrategia de simplificación respecto a la cultura de los mexicanos que conduce a un discurso discriminatorio.

La cuarta investigación es de Cindy Nereida Rejón Hernández y se titula «La influencia de la mediación situacional en la recepción de la película *El infierno*». Va de Nuevo León a Yucatán para mostrarnos las diferencias en la recepción de jóvenes universitarios en esas dos entidades. Rejón ubica el filme en el contexto de la guerra contra el narcotráfico emprendida por el presidente Felipe Calderón, en la primera década del siglo XXI y la consecuente escalada de violencia en la vida cotidiana de los mexicanos. *El infierno* (2010), de Luis Estrada, expone la manera en que una persona común se involucra en el negocio del narcotráfico y su vida se ve inmersa en la violencia.

El trabajo de Rejón parte del supuesto de que el público puede reconocer e interpretar la realidad representada a partir de su experiencia de vida, pero la experiencia de quienes viven en la zona norte de México y aquella que comparten los jóvenes de Yucatán, puede ser muy diferente. Por ello, la autora se propuso realizar un estudio de recepción con dos grupos de entrevistados que habitan en diferentes regiones del país, para, siguiendo la perspectiva teórica de Guillermo Orozco, observar cómo la mediación situacional afecta la recepción de la película *El Infierno* entre jóvenes que viven en Mérida, Yucatán, y jóvenes que viven en Monterrey, Nuevo León. La elección de estos dos puntos resultaba pertinente, dado que uno de estos grupos vive en una zona de aparente seguridad, y el otro vive inmerso en un contexto social muy parecido al que se presenta en la película, donde priman la violencia, el crimen organizado y el narcotráfico.

La globalización de la Llorona: análisis cinematográfico de *Kilómetro 31*

SERGIO JOSÉ AGUILAR ALCALÁ

RESUMEN

El presente texto tiene por objetivo estudiar el lenguaje cinematográfico de una película de terror que tuvo un muy alto éxito comercial en México, *Kilómetro 31*, dirigida por Rigoberto Castañeda y estrenada en 2007. Mientras que el éxito comercial y la contextualización industrial han sido estudiados por las aproximaciones al cine desde las ciencias sociales, el estudio del lenguaje, propio de las humanidades, no ha incursionado en esta dimensión con profundidad ni constancia. Este trabajo no pretende hallar una fórmula prescriptiva para el éxito comercial a partir del lenguaje audiovisual, sino abrir una nueva vía de comprensión del éxito comercial a partir del análisis del lenguaje cinematográfico, en especial la discusión teórica del cine de terror y el análisis secuencial.

Para comprender las complejidades de una industria cinematográfica en el tercer mundo neoliberal, las estadísticas son un buen punto de partida, pero insuficientes sin una contextualización. Por ejemplo, de acuerdo con el Anuario Estadístico de 2018 del Instituto Mexicano de Cinematografía, durante ese año se produjeron 186 películas mexicanas, pero se estrenaron apenas 115: se estrenó solo el 61 % de lo que se produjo. Este patrón se ha estado presentando las últimas dos décadas, desde que surgió aquello que se llama «nuevo cine mexicano», tras el éxito en festivales de todo el mundo y taquilla de cintas como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002).

Si bien este éxito se mide en estadísticas de asistencia, de espectadores por copia y de porcentajes de distribución entre exhibidoras y distribuidoras, este texto apuesta por abrir el camino a la comprensión del éxito comercial de una película a partir del análisis de sus componentes de lenguaje cinematográfico. El lenguaje de una película no es indicativo (no lo explica) ni prescriptivo (no lo asegura) de su éxito, pero es una dimensión que forma parte inherente de una película, y que, en la generalidad, no se plantea como un tema de estudio a raíz del éxito comercial de un filme.

En este entendido, se tienen dos objetivos. Primero, establecer la pertinencia e importancia del análisis cinematográfico (el análisis de los componentes que conforman el discurso del cine)¹ para el estudio de un género específico (el cine de terror). Es decir, lo que el primer objetivo supone es que si bien los componentes del lenguaje audiovisual son los mismos para todo producto audiovisual (ya sea película de terror, video musical o infomercial),

no se comportan ni articulan del mismo modo en cada uno de ellos (nótese cómo la música pone una cadencia del ritmo de edición en los videos musicales, o cuál es la importancia de la imagen en el cine mudo que carece de una dimensión sonora como la conocemos hoy). Por ello, aquí se proponen categorías específicas de análisis del lenguaje cinematográfico del cine de terror, mismas que se agrupan en cualidades formales, estructurales e ideológicas.

El segundo objetivo es aplicar estas categorías de análisis al estudio de una película en particular: *Kilómetro 31*, dirigida por Rigoberto Castañeda y estrenada en 2007, la más taquillera película mexicana de terror de la historia. De acuerdo con los datos del Anuario Estadístico de 2010 de Imcine, la cinta tuvo 3.2 millones de espectadores y 118.9 millones de pesos de ingresos. Justo arriba de ella se encuentra *Amores perros*.

Producida por Lemon Films, una de las productoras mexicanas más exitosas en taquilla en este principio de siglo,² *Kilómetro 31* está protagonizada por Iliana Fox (actriz de telenovelas), Adrià Collado (oriundo de España), Raúl Méndez (reconocido actor mexicano), Carlos Aragón y Luisa Huertas. Fue la ópera prima de Rigoberto Castañeda, quien en una entrevista declaró sus intenciones con el filme: nacionalizar el cine de terror global. Comenta:

Lo que intento hacer con mis películas es tratar de evocar algo de “nacionalismo”, como con *Kilómetro 31*, donde traté de modernizar la leyenda de La Llorona y traerla a un nuevo público. Hay que modernizar las historias, hacerlas partícipes de la globalización y entregarlas a los nuevos espectadores. Tampoco se trata de descubrir el hilo negro, sino de tomar las reglas clarísimas que tiene el género y darles nuestro toque distintivo para realizar películas que aporten (Vega, 2010, p. 9).

¿Acaso proveen estas intenciones la clave de lectura del filme? Tal parece que sí indican algo. Notamos con frecuencia en las entrevistas con los realizadores un modo de justificar o explicar el fenómeno que alguna película pueda tener. ¿Apuesta la película, al narrar una leyenda propia del imaginario colectivo mexicano con «reglas clarísimas del género», por una globalización del terror? Para ello será necesario comprender el funcionamiento del lenguaje de cine de terror, que, sosteniendo la hipótesis de que tiene un funcionamiento distinto al de otros tipos de cine, requiere sus propias herramientas conceptuales. Luego, será necesario interpretar la película con estas herramientas para comprender el dispositivo estético del filme.

Elevando un poco los alcances (potenciales) de este ejercicio, se pretende asentar la necesidad de considerar el estudio del lenguaje audiovisual de un producto cinematográfico como otra dimensión donde se pueda proveer alguna pista para su comportamiento comercial. No se pretende formular una prescripción que establezca que «A + B = éxito comercial», sino señalar que comprender el éxito comercial de una cinta (tema que parece más propio de la economía política del cine, que propio de las ciencias sociales) a partir del estudio de su lenguaje estético (tema propio a trabajar desde las humanidades) no es algo que se haya planteado con frecuencia en los estudios de cine o de comunicación. Al intentar esto con la película mexicana de terror más taquillera de la historia, ¿qué nos deparará en el camino?

¿Qué es el cine de terror?

A continuación, se presenta una discusión teórica sobre el cine de terror. El estudio del género vendrá a partir de la caracterización de sus elementos formales (el comportamiento de los elementos del lenguaje cinematográfico), estructurales (el modo en que estos elementos adquieren sentido en la experiencia estética

del espectador) e ideológicos (la visión del mundo que propone una película de terror).

Para Noël Carroll (2005, p. 51), la base de una narrativa de terror es la aparición de un monstruo. Los humanos de las historias de terror consideran a los monstruos como una perturbación del orden natural. Carroll establece una breve distinción entre el terror con monstruos y el tipo de *thrillers* donde el sujeto del mal es un asesino. Sin embargo, el argumento principal no es solo la consideración de que si un monstruo aparece es una historia de terror, sino los efectos estéticos que produce en el espectador.

En el caso del cine, la experiencia estética puede ser estudiada a partir de los cinco elementos del lenguaje cinematográfico, articulados en un sentido lógico del espectador por Lauro Zavala (2003), a modo de cuestionario. Estos elementos son los formales del cine de terror.

¹ En los términos que plantea Lauro Zavala (2003): imagen, sonido, puesta en escena, edición y narración.

² Destacan en su portafolio, alrededor de las fechas del filme al que este texto se dedica, *Matando cabos* (Alejandro Lozano, 2004), *Sultanes del sur* (Alejandro Lozano, 2007) y la serie televisiva, junto con Televisa, *13 miedos* (2007).

Imagen

La imagen cinematográfica se conforma por todo lo que aparece a cuadro: las tonalidades de los colores que se presenten, la perspectiva de la cámara, el encuadre, el movimiento y la duración. La imagen siempre tiene una intención, pues estamos viendo un mundo creado expreso para ser visto de determinada forma.

Las películas expresionistas fueron las primeras que establecieron características icónicas de la imagen del cine de terror al incorporar la luz y las sombras como elementos dramáticos. La contrariedad y a la vez complementariedad de las *luces y sombras* permiten desarrollar la acción tal y como lo hacen los cuerpos de los personajes. Por eso podemos ver la sombra del monstruo subiendo las escaleras, y así sabemos que ha llegado al cuarto de la víctima.

Sonido

El sonido en el cine puede ser diegético (forma parte del universo de la historia) o no diegético (incluidos los narradores de cualquier tipo y las piezas musicales que lo acompañan).

Es difícil ahora pensar en una cinta de terror sin sonido, ya que tanto el texto hablado como los efectos forman parte de los arquetipos propios del género. El cine de terror adopta el sonido para ofrecer explicaciones sobre la estructura y los personajes, con lo que se puede complejizar la narración (como hacer entender peligros que no pueden ser vistos). Predominan en el terror

el sonido asíncrono (no ver la fuente del sonido que se escucha, como cuando escuchamos pisadas, pero no vemos al asesino), y el sonido extradiegético de la música (que regula nuestras emociones al ir en *crescendo* al momento en que debemos asustarnos).

Puesta en escena

La puesta en escena son todas las herramientas que usamos para ambientar la película. Desde las agujetas de los zapatos del protagonista, hasta la música que se escucha y el clima que hay en la calle. Son todos ellos elementos —algunos controlables, otros no— que invariablemente ayudan o perjudican a ambientar la escena en un momento o lugar determinado.

La puesta en escena es el lugar donde la historia y los personajes de terror adquieren sentido de existencia, pues es donde se desarrolla un universo *incierto, amenazante o peligroso*. Existen lugares y locaciones arquetípicas del género: una cabaña abandonada en un bosque, un hospital misterioso, un laboratorio científico, un castillo medieval o las cloacas de una ciudad. Estas locaciones han pasado a formar parte del proceso mismo de las historias, y reflejan parte de la ideología que construye el cine de terror.

Edición

Entenderemos por edición el proceso de armado de la película y las relaciones que guardan las tomas entre sí. Gracias a la edición se da u oculta información al espectador. Existen muchos recursos de edición que dejan de ser simples trucos para constituirse como unidades narrativas por sí mismas, como la *discontinuidad rítmica* (alternar tomas largas con cortas, aceleradas con cá-

mara lenta, cámara en mano con estática) y el uso frecuente de *inserts* de detalles (generalmente del monstruo: sus colmillos, sus manos, sus ojos, sus garras; piénsese en los famosos *inserts* de fracciones de segundo en *El Exorcista*, William Friedkin, 1973).

Narración

La narración es el elemento de articulación de los anteriores cuatro, creado para provocar un efecto específico en el espectador con la revelación de un argumento. La narración cinematográfica es el modo específico en el que la trama se presenta al espectador. Existen estructuras narrativas sólidas en el género del terror que han sido estudiadas profundamente (presentadas por Carroll, 2005):

1. *Descubrimiento complejo*, que conoce cuatro fases: en la presentación se hace evidente una amenaza o una víctima (el ataque de un monstruo); en el descubrimiento se hace visible la criatura y comienzan las conjeturas sobre su naturaleza (una explicación del origen del monstruo); la *confirmación* es el momento en el que se concreta la naturaleza del monstruo y cómo puede vencerse (se perfila un plan de ataque); y el enfrentamiento es cuando los protagonistas se enfrentan con la criatura (resultado que puede ser favorable o no).

2. *Transgresor*, que podemos también reconocer como el del científico loco, tiene las siguientes cuatro fases: en la *preparación*, el transgresor prepara materialmente su cometido juntando los objetos necesarios; durante *el experimento* sucede una de las fases donde hay mayor soltura en la imaginación y la espectacularidad de la puesta en escena; la *evidencia de su fallo* refiere a que el experimento «se sale de las manos», causando daño a los protagonistas (esto pudiera ser el objetivo del transgresor o no); y en el *enfrentamiento* suele finalizar

la historia (donde generalmente, junto con la criatura, cae su creador o transgresor).

A modo de resumen de estos elementos:

Tabla 1. Elementos formales del terror		
	<i>Lenguaje audiovisual</i>	<i>Cine de terror</i>
<i>Imagen</i>	Lo que aparece a cuadro	Luces y sombras
<i>Sonido</i>	Lo que se escucha	Sonido asíncrono y música extradiegética
<i>Puesta en escena</i>	Elementos de ambientación	Universo incierto, amenazante y peligroso
<i>Edición</i>	Armado de planos	Discontinuidad rítmica e <i>inserts</i> de detalles
<i>Narración</i>	Articulación de los otros elementos con un sentido estético específico	Descubrimiento complejo y transgresor
Fuente: Elaboración propia.		

La estructura del cine de terror recae en una estrategia narrativa que puede usarse también en una comedia, un *thriller* o un musical: es el suspenso. Podemos resumir el suspenso como la diferencia que hay entre el conocimiento de personajes y los espectadores. Algunos autores plantean su estructura como una sucesión de preguntas y respuestas, la denominada narración erotética (Carroll, 2005): en las tramas argumentales de las películas de terror van surgiendo preguntas (¿sobrevivirá esta víctima a la persecución del asesino?) cuyas respuestas derivan en más preguntas (¿quién es el asesino?).

Otros estudios sobre el suspenso lo consideran mucho más complejo, ya que se define en función del espectador y lo que este ve. Mientras que en la anterior propuesta la falta de conocimiento es igual (ni espectadores ni personajes saben), la inclusión de elementos de desigualdad (espectadores y personajes tienen diferentes niveles de información) solo puede plantearse desde la posición del espectador, «una estrategia para generar y mantener el interés del receptor» (Zavala, 1994, p. 33). Esto significa que el suspenso es un mecanismo estético por excelencia: es la torcedura del discurso cinematográfico con el fin de causar sensaciones específicas en el espectador. Es por esta razón, y sobre todo por esta razón, que el análisis del lenguaje audiovisual es siempre un estudio del espectador.

Tomando esto en consideración, podemos hallar cuatro niveles de suspenso propuestos por Álvaro Fernández, (2007, p. 237):

1. *misterio*, donde el espectador desconoce tanto como los personajes;

2. *curiosidad*, donde los personajes saben algo que el espectador ignora;

3. *tensión*, donde el espectador sabe algo que los personajes ignoran; y

4. *incertidumbre*, donde el espectador y personajes saben una verdad inevitable.

Estos niveles no son homogéneos a lo largo de la película: si bien uno de ellos puede predominar con frecuencia, los cuatro suelen usarse en diferentes momentos del relato para ir alterando el estado de recepción del espectador y lo que se le presenta.

El mundo que aparece en las películas de terror es un mundo de amenazas. Los protagonistas se enfrentan a un destino incierto, entrando en contacto con un mal. En el cine de terror se plantea un eterno conflicto entre el bien y el mal, o lo normal y lo anormal. La narración de terror, como apunta Noël Carroll (2005, p. 410), «es siempre una lucha entre lo normal y lo anormal en la que lo normal se restaura y, por consiguiente, reafirma. El relato de terror se puede concebir como una defensa simbólica de unos estándares culturales de normalidad».

Sin embargo, existe la posibilidad de que la normalidad de la película de terror esté o no en conflicto con lo que consideramos normal los espectadores (como en *Eraserhead*, de David Lynch, 1977), y de que el mal que llegue en la narración pueda vencer o ser vencido. No podemos confirmar que la cinta de terror siempre tenga un mensaje conservador o liberal.

La cinta de terror tiene la necesidad —estructural— de interrumpir la normalidad, de atacar el orden. Entonces, la búsqueda del cine de terror no se agota con el conocimiento o la verdad. Su fin es la alteración en el espectador, para así adquirir la función de catarsis. Enmarcada en un mundo hostil o amenazador, la cinta de terror no busca una verdad que pueda ser solucionada fácilmente y que indique el final de la narración. Es por esta razón que nos topamos con tantas películas de terror que no ofrecen explicaciones ni justificaciones sobre por qué este monstruo o asesino ataca.

Un universo (diégesis) amenazador, hostil, catastrófico, poco racional, sin escapatoria más que un funesto y usualmente claro destino es el que caracteriza al cine de terror. Este sentimiento se dirige tanto a los personajes como a los espectadores.

Carroll denuncia así que el cine de terror tiene una fetichización por los efectos, pues no puede plantearse película de terror sin pensar en efectos especiales. Gérard Imbert (2002) pareciera continuar esas ideas, al explicar cómo el cine contemporáneo busca siempre nuevos modos de violentar: no solo lo que nos dice es violento, angustiante, hostil y amenazador, sino que la manera en la que nos lo dice también lo es. Es la articulación de todos los elementos cinematográficos con un mismo objetivo: no el de acabar con el monstruo o asesino, sino continuar perturbándonos mientras vemos el destino funesto de la siguiente víctima.

Tras esta exposición de las características del género de terror, primera parte del cumplimiento de los objetivos planteados, se pasará a la caracterización del objeto de estudio particular.

Estos elementos funcionan entonces como las herramientas con las que se construirá la interpretación de la película mexicana de terror más taquillera de la historia. Para comprender la estrategia, habrá que señalar entonces lo que constituye al análisis de cine como una disciplina y estrategia metodológica.

El análisis cinematográfico es un concepto cuya acepción puede prestarse a confusiones, en especial estando alrededor de conceptos como crítica, teoría o apreciación cinematográfica. En un análisis de cine se ponen a discusión los elementos del lenguaje cinematográfico para conocer las estrategias de enunciación del mensaje del filme. El análisis de cine responde a la pregunta ¿cómo habla la película y qué efectos produce su hablar?, es decir, ¿cuáles son las estrategias textuales que usa una cinta para dar a conocer su mensaje y qué efectos produce en el espectador? Esto señala que el análisis de cine es una disciplina preocupada por la enunciación, y no por el enunciado: no se preocupa por la trama de la que trata la película, sino por el modo en que la película articula una trama para producir un efecto. El análisis de cine, a diferencia de la crítica de cine, no se interesa por responder si la película es buena o mala, sino por responder cómo la película se da a entender y es comprendida.

Analizar cine supone deconstruir y reconstruir un objeto que ha sido construido de determinado modo con una intención específica. Esto porque, como nos dicen Vanoye y Goliot-Lété (2008: 12), un trabajo de análisis tiene dos motivos muy particulares: «hacer que la película exhiba sus significados y hacer reflexionar al analista sus propias percepciones y posturas ante el filme». En el proceso de interpretar la cinta, hay que distinguir al que la interpreta.

Deconstruir es desarmar el objeto en partes distintas, y en el caso de un análisis cinematográfico, se hace a través de la descripción —puede ser de una película completa, una secuencia, una escena, una toma o incluso un fotograma—. Reconstruir es rearmar esas partes con base en una interpretación, es decir, ofrecer una manera de entender lo que se desarmó. Ambos son procesos que van acompañados, uno después del otro.

Las vías del análisis cinematográfico

Así, el análisis cinematográfico puede hacerse por dos vías, según expone Lauro Zavala (2012, p. 10-14): de manera interpretativa, en la que se analiza el contenido manifiesto de la película por la vía de las teorías cinematográficas, describiendo la obra y hallando las estrategias tanto de presentación estética como de representación del espectador; y de manera instrumental, en la que se analiza el uso que puede dársele a la película por la vía de las teorías fuera de las cinematográficas, valorándola en función personal y profesional, así como hallando condiciones de creación y contenidos ideológicos.

La segunda de estas vías sería el reconocimiento de los valores y contextos industriales de la cinta, propio de un estudio desde las ciencias sociales (la economía política del cine, la historia del cine mexicano, etc.). Es por la primera vía, sin embargo, por la que se trabajará el análisis secuencial de la película, siguiendo una estrategia propia de las humanidades (la semiótica, el análisis del discurso, la teoría psicoanalítica del cine, entre otros). Lo que se pretende entonces es ver qué puede arrojarlos, para entender un contexto industrial, el estudio de los componentes del lenguaje.

El modelo de análisis propuesto

El modelo de análisis que se usará es el propuesto por Lauro Zavala (2003, p. 23), muy popular por su universalidad y versatilidad. Permite guiar la comprensión de la película reconstruyendo la experiencia estética, así como centrándose en el discurso de la cinta y los elementos de lenguaje de cine, y a la vez, permite aislar algunos elementos para centrar la atención en ellos, acotando simplemente los alcances.

Tomándolo completo, este modelo se guía por un sentido cronológico (inicia con el título de la película y termina con el final de la misma), pero pasa por todos los elementos del lenguaje y aspectos relativos a teorías genealógicas, de autor e intertextualidad. A su vez, permite elegir solo algunas de todas las preguntas de las que consta el modelo completo, y esta decisión metodológica no supone una interpretación fallida o poco sostenida, simplemente recorta la profundidad de sus implicaciones.

Puesto que nuestro interés es el estudio de los elementos formales, estructurales e ideológicos del cine de terror que puedan hallarse en la cinta *Kilómetro 31*, se tomarán las siguientes preguntas:

3. Imagen (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica): a) ¿Cómo son las imágenes en esta película? b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

4. Sonido (sonidos y silencios en la banda sonora): a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes? b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (relación secuencial entre imágenes): a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia? b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

6. Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática): a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia? b) ¿Qué elementos permiten identificar al personaje?

7. Narración (elementos estructurales de la historia): a) ¿Qué elementos permiten entender la historia? b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

10. Ideología (perspectiva del relato o visión del mundo): a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad? b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película? (Zavala, 2003).

Al final, lo que este análisis pretende conocer es cómo se articulan esas estrategias formales, estructurales e ideológicas en la escena climática de la película de terror más taquillera de la historia en México a la fecha. El análisis secuencial consistirá en someter una secuencia al inventario conceptual y estrategia metodológica presentados con anterioridad.

A continuación, se presentará el análisis secuencial del clímax de la película. Primero se hará un *découpage* secuencial para contextualizar el punto climático del filme. Luego se irán revisando sus elementos formales, estructurales e ideológicos. Esto permitirá entender cómo se articulan las tres dimensiones entre sí, creando el discurso propio del cine de terror.

Découpage secuencial

Kilómetro 31 cuenta la historia de Ágata, quien sufre un grave accidente en la carretera del Desierto de los Leones, cerca de la Ciudad de México, exactamente en el kilómetro 31, y termina en coma. Su hermana gemela, Catalina, parece poder comunicarse telepáticamente con ella. Junto con su novio Nuño, y el novio de Ágata, Omar, intenta investigar el accidente. En su camino encontrarán a Ugalde, un policía obsesionado con ese punto en la carretera, lugar de decenas de accidentes en el pasado, y a una anciana que vive en el bosque cercano. Catalina descubrirá que su hermana está atrapada entre la vida y la muerte, y que ella es la única que puede salvarla de un fantasma que quiere vengar la muerte de su hijo.

El punto climático de la película es el enfrentamiento de los protagonistas con el fantasma de la mujer, que intenta recuperar a su hijo. Este enfrentamiento se da en una cloaca, río de la suciedad que corre bajo la metrópolis. Es la secuencia más larga del filme (más de 13 minutos), y la que tiene, por mucho, más planos que todas las demás (290 en total).

Se entiende por clímax el «punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen tanto del len-

guaje como de la elección y disposición de otros elementos estructurales [...]; es decir, el punto de máxima tensión y mayor interés» (Helena Beristáin, 1995, p. 244). Es usualmente en un clímax en donde las más importantes preguntas de la historia son resueltas. El espectador recibe una respuesta sobre si los objetivos de los personajes se alcanzaron, y es también el sentir del filme en su totalidad, ya que es el momento más alto de expresión e ideas.

Para comprender el contexto de esta secuencia, es necesario un *découpage*, o *breakdown*, en el que se enlisten todas las secuencias del filme. Un método para ello es proporcionado por el análisis de Gómez Tarín (2006, p. 29-36). Se señala el contexto diegético (día y noche al interior del filme), el punto de inicio de filme, la duración de cada secuencia, la cantidad de planos en ella y el recurso de montaje con el que encaja en la siguiente.

Tabla 2. Análisis secuencial						
Bloque	Núm.	Acciones	Inicia	Dura	Plano	Enlace
Noche 1	1	Créditos iniciales	00:00:00	2:25	1	Fundido a negro
	2	Un ojo dentro del agua	00:02:25	0:29	1	Fundido a siguiente toma
	3	Accidente de Ágata	00:02:54	3:14	35	Corte a negro
	4	Catalina y Nuño encuentran a Ágata	00:06:27	2:55	40	Corte a negro
Noche 1	5	Título de la película	00:09:02	0:11	1	Fundido a si-

						guiente toma
	6	Tras la operación, Catalina ve a su hermana	00:09:13	06:41	36	Corte directo
Día 1	7	Nuño y Omar van a la casa de campo, Omar conoce a Ugalde	00:15:54	06:19	28	Corte directo
Noche 2	8	Catalina ve un video casero y sueña con su madre	00:22:15	02:45	32	Fundido a negro
	9	Catalina sigue el rastro de sangre	00:25:00	05:40	33	Corte directo
Día 2	10	El niño se aparece a Catalina	00:30:40	04:13	23	Corte directo
Noche 3	11	Catalina explica la muerte de sus padres	00:34:53	03:19	6	Corte directo
	12	Accidente de Nuño en la carretera, atropella a la mujer	00:38:12	08:49	29	Corte directo
Día 3	13	Omar habla con Ugalde, Nuño es liberado	00:47:00	03:26	14	Corte directo
Día 3	14	Nuño y Catalina conocen a la anciana de la cabaña, mientras Omar conoce los expedientes de Ugalde	00:50:26	07:58	43	Corte directo
Noche 4	15	Omar se encuentra con el niño y se ahoga en el lago	00:58:24	07:18	33	Corte a negro
Día 4	16	Catalina se entera que la anciana está muerta	01:05:42	02:24	25	Corte directo

	17	Catalina regresa a la carretera, se topa con el fantasma y el cadáver de Omar	01:08:07	05:11	24	Fun- dido a si- guiente toma
No- che 5	18	Nuño y Ugalde van a la casa de la anciana	01:13:18	04:59	30	Fun- dido a si- guiente toma
	19	Catalina sueña con la muerte de su madre	01:17:19	01:15	20	Cor- te di- recto
	20	Catalina, Ugalde y Nuño ba- jan a la alcantarilla	01:18:34	13:04	290	Cor- te di- recto
No- che 5	21	Mujer y niño en el agua	01:31:38	00:16	2	Fun- dido a negro
Día 5	22	Nuño despierta en el hospital, arrestado	01:31:54	01:52	23	Cor- te di- recto
	23	Ágata despierta del coma, y pregunta por su niño	01:33:46	01:35	20	Cor- te di- recto
	24	Créditos finales	01:35:21	09:19	NA	Cor- te di- recto
Fuente: Elaboración propia.						

Descripción de la secuencia

Catalina, siguiendo al fantasma de la anciana, entra a la alcantarilla por un ducto en reparación. Ugalde y Nuño llegan poco des-

pués. Ven el coche de Catalina. Ugalde se baja y le ordena a Nuño quedarse en el auto. Tras unos segundos, Nuño sale del auto y toma la escopeta. Catalina termina de bajar las escaleras, hacia la alcantarilla. Así, con unas decenas de metros de distancia entre cada uno, Catalina, Ugalde y Nuño avanzan en los ductos, asqueados por el hedor, pero firmes en continuar avanzando. Los rayos iluminan brevemente la escena. Al parpadear, Catalina usa un vestido blanco largo por un momento. Ugalde le llama, pero no responde. En otro punto de las cloacas, la anciana del bosque parece advertir la presencia de los tres personajes. Catalina llega al final del túnel, donde se topa con la anciana, quien le dice que un sacrificio es necesario para salvar a su hermana. Se aparecen ante ella el fantasma de la carretera, su madre fallecida y su hermana sin piernas. Nuño llega primero, encuentra a Catalina sola en medio del agua, la abraza y la besa. Catalina se va transformando lentamente en el fantasma, por lo que Nuño, asustado y furioso, comienza a golpearla con la culata de la escopeta. Llega Ugalde, llama a Nuño, y este se percata de lo que hizo. Al acercarse Ugalde, ambos se dan cuenta de que Catalina está muerta. Nuño se pone la escopeta en la boca. La pantalla se va a negros. Se escucha un disparo.

Elementos formales en el clímax de Kilómetro 31

Imagen

En la secuencia climática predominan los colores fríos: tonos de azul y gris. No solo porque el propio lugar donde se desarrolla es del color del concreto frío y del agua sucia, sino también porque los propios personajes tienen tonalidades grisáceas en la piel y en la ropa. Incluso el tono de la mujer fantasma es de un color azul a totalidad, con una sucia ropa gris encima. Ni siquiera la sangre se

ve roja (color cálido), sino que, gracias a la iluminación y a la corrección de color, parece tener un tono negro.

La profundidad de campo es variable. Cuando no podemos ver con claridad el fondo (baja profundidad de campo), es porque necesitamos enfocarnos en los gestos y sentimientos de los personajes; pero cuando podemos ver con claridad todos los elementos (alta profundidad de campo), es porque se quiere enmarcar la acción de los personajes y reforzar así el sentido de la puesta en escena.

Son igualmente importantes e interesantes en la trama los efectos digitales. Estos pueden apreciarse con claridad en tres momentos: a) en la anciana del bosque, que espera a Catalina y Nuño para hacer el sacrificio, y que tiene un tenue pero notorio efecto de distorsión en su cuerpo, como si la estuviéramos mirando bajo el agua, confirmándonos así su existencia sobrenatural; b) el fantasma de la mujer del río, que tiene una coloración azul en todo su cuerpo, ojos blancos y cara deforme; y por último, c) el fantasma de la madre de las gemelas, cuya aura blanca alrededor y efecto de estar bajo el agua refuerzan el recuerdo de su muerte y su presencia fantasmal en la escena.

Finalmente, un recurso interesante es desestabilizar la imagen, moverla de un lado a otro con violencia durante los gritos del fantasma de la mujer (como cuando la madre abraza a Catalina), lo que incrementa la sensación de confusión, desesperación y vulnerabilidad que sufren los personajes. Esto se alcanza con un uso de la cámara en mano para planos de gran carga de violencia.

Sonido

El sonido en casi toda la secuencia tiene un papel didáctico. Está presente para reforzar el sentido de la imagen y la emoción que pretende causar en el espectador. La imagen distorsionada de la anciana del bosque es reforzada con la distorsión auditiva: durante

sus pausas se escucha un aire o silbido que recorre el lugar, una especie de seseo que está ausente en los demás personajes. La misma situación ocurre con el fantasma de la madre. Ambos efectos digitales de imagen y sonido son una manera eficaz de distinguir, en el cine de terror, a los personajes humanos de los que no lo son.

También están los sonidos propios del lugar donde se desarrolla la acción, que es la alcantarilla. El sonido del agua corriendo y goteando constantemente es una manera de encerrarnos auditivamente en un lugar que visualmente ya es claustrofóbico y solitario.

La música incidental tiene un efecto al final de la secuencia. Cuando Nuño se da cuenta de que asesinó a Catalina, la música es tenue, casi imperceptible, pero se acrecienta conforme Ugalde se acerca. Nuño se aleja, grita, se pone la escopeta en la boca e intenta suicidarse. Cuando la pantalla se va a negros, la música se corta súbitamente, pero el sonido del disparo tarda unos segundos más en disiparse.

Edición

La edición en la secuencia climática de *Kilómetro 31* es un ejemplo muy evidente del uso de este elemento para la construcción de la tensión dramática. Esto es porque en un principio estamos viendo la escena desde tres perspectivas de personajes distintos que se encuentran en diferentes lugares de la alcantarilla (lo que entendemos por montaje alternado), perspectivas que coinciden al final.

El momento más interesante en la edición comienza con el beso de Nuño y Catalina, la toma más larga de toda la secuencia (14 segundos). Es un plano-secuencia. Encierra en sí una acción y un objetivo, ya que cambia el escenario sin que los personajes se muevan del lugar, y es vital para entender el motivo de la reacción de Nuño, ya que él es el único que cree estar en el bosque. Además, este cambio tiene una relación gráfica continua muy evidente: en am-

bos momentos están parados en medio de un cuerpo de agua (el drenaje y el río).

El momento del beso y el posterior (la transformación de Catalina y los golpes de Nuño) guardan una relación rítmica especial. Para entenderla, se debe hacer un *découpage* de esa escena particular, desglosando los 89 planos que la componen (una tercera parte de los 290 de toda la secuencia). Estos son los planos clave de la escena climática, y suponen un punto que sutura la estética particular del filme.

Tabla 3. Planos		
Núm.	Descripción	Duración (segundos)
1	Beso	14.00
2	Close up de Nuño separándose	7.00
3	Close up de Catalina	1.00
4	Close up de Nuño	1.00
5	Close up de Catalina preguntando «¿Qué te pasa?»	1.00
6	Close up de Nuño preguntando «¿Dónde estamos?»	1.00
7	Close up de Catalina respondiendo «En el drenaje»	2.00
8	Close up de Nuño mirando a Catalina	4.00
9	Toma cenital de Catalina, ahora con el vestido blanco del fantasma	4.00
10	Close up de Nuño mirando a Catalina	2.00
11	Close up de Catalina preguntando «¿Qué tienes?» Su cara es azul y sus ojos blancos	1.00
12	Close up de Nuño	1.00
13	Close up de Catalina preguntando «¿Qué te pasa?», con su rostro	2.00

	deformándose	
14	<i>Close up</i> de Nuño	2.00
15	<i>Close up</i> de Catalina-fantasma cuando pregunta «¿Por qué me ves así?»	2.00
16	<i>Two shot</i> de Nuño y el fantasma	1.00
17	Nuño preguntando «¿Quién eres?»	2.00
18	<i>Close up</i> del fantasma, respondiendo «Soy yo...»	1.00
19	<i>Close up</i> de Nuño	1.00
20	<i>Close up</i> del fantasma ... «Catalina»	0.75
21	<i>Two shot</i> de Nuño empujando a fantasma	0.75
22	<i>Close up</i> de Nuño	0.50
23	<i>Close up</i> del fantasma	0.50
24	<i>Close up</i> de Nuño	0.30
25	Contrapicada de Nuño mientras fantasma cae contra el piso	0.50
26	<i>Close up</i> de Nuño	2.00
27	<i>Close up</i> del fantasma levantándose	2.50
28	<i>Close up</i> de Nuño	1.00
29	<i>Close up</i> del fantasma cubriéndose la cara	2.00
30	<i>Close up</i> de Nuño, preguntando «¿Catalina?»	1.00
31	<i>Close up</i> del fantasma cubriéndose la cara	2.00
32	<i>Close up</i> de Nuño	1.00
33	<i>Close up</i> del fantasma	0.50
34	<i>Close up</i> del fantasma girando la cara hacia Nuño, <i>zoom in</i>	1.00
35	<i>Close up</i> de Ugalde, que escucha el grito	2.00
36	<i>Medium shot</i> de Ugalde, que empieza a correr	0.50
37	Plano detalle de los pies de Ugalde corriendo, la cámara se levanta	2.50

	para verlo	
38	Perfil de Ugalde corriendo	0.50
39	Ugalde acercándose a la cámara mientras corre	0.75
40	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.50
41	<i>Close up</i> del fantasma recibiendo el golpe	0.16
42	<i>Close up</i> 2 del fantasma recibiendo el golpe	0.16
43	<i>Medium shot</i> del fantasma en el piso	0.75
44	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.50
45	<i>Close up</i> del fantasma recibiendo el golpe	0.16
46	<i>Medium shot</i> del fantasma en el piso	0.75
47	<i>Close up</i> de Nuño golpeando	0.75
48	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.25
49	<i>Close up</i> del fantasma recibiendo el golpe	0.16
50	<i>Medium shot</i> del fantasma en el piso	0.50
51	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.50
52	<i>Close up</i> de Nuño golpeando	1.00
53	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.30
54	<i>Close up</i> del Catalina recibiendo el golpe	0.30
55	Contrapicada de Nuño golpeando al fantasma	0.50
56	Plano general de Ugalde, con Nuño de pie y Catalina en el piso del drenaje	1.00
57	<i>Medium shot</i> de Ugalde deteniéndose	1.00
58	Contrapicada de Nuño golpeando, ahora en el drenaje	0.75
59	<i>Close up</i> del Catalina recibiendo el golpe, ahora en el drenaje	0.75
60	<i>Medium shot</i> de Ugalde, gritando «¡Baja el arma!»	1.00
61	<i>Close up</i> de Nuño que mira en dirección a Ugalde, pero está en el	1.75

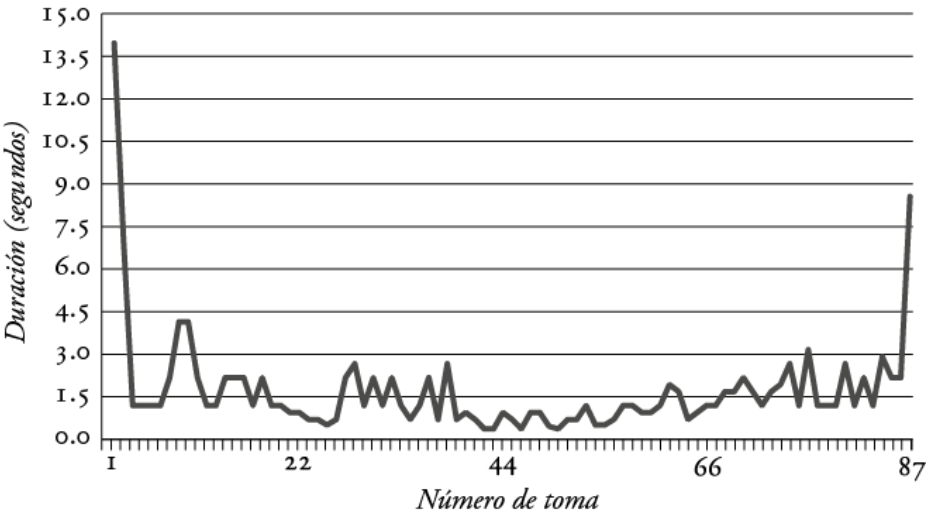
	bosque	
62	POV Nuño mirando al bosque, se escucha en <i>off</i> a Ugalde: «¡Baja el arma!»	1.50
63	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana del bosque, que lo llama	0.50
64	Nuño mira hacia la anciana	0.75
65	La anciana pregunta «¿Qué te pasa?»	1.00
66	Nuño mira a la anciana	1.00
67	La anciana baja la mirada	1.50
68	Nuño baja la mirada	1.50
69	<i>Close up</i> del fantasma en el piso del bosque, con la cara herida y sangrando	2.00
70	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana del bosque	1.50
71	<i>Close up</i> de la anciana, le dice «Tienes que hacerlo»	1.00
72	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana del bosque	1.50
73	<i>Close up</i> de la anciana, le dice «Es la única manera»	1.75
74	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana del bosque	2.50
75	<i>Close up</i> de la anciana, le dice «Tienes que terminarlo»	1.00
76	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana del bosque	3.00
77	<i>Close up</i> del fantasma en el piso del bosque	1.00
78	<i>Close up</i> de Nuño	1.00
79	<i>Close up</i> de la anciana	1.00
80	<i>Close up</i> de Nuño, se prepara para golpear, pero lo detiene la voz de Ugalde	2.50
81	POV de Nuño: Ugalde, en el bosque, le ordena que baje el arma	1.00
82	<i>Close up</i> de Nuño	2.00
83	<i>Two shot</i> de Nuño y la anciana	1.00
84	<i>Close up</i> de Nuño	2.75

85	<i>Close up</i> de Catalina en el piso del drenaje, con la cara herida y sangrando	2.00
86	<i>Close up</i> de Nuño	2.00
87	<i>Close up</i> de Catalina en el drenaje, la cámara se levanta para ver a Nuño y Ugalde	8.50
TOTAL		132.79 (2.22 min)
Fuente: Elaboración propia.		

Era necesaria la tabla anterior para entender la relación rítmica discontinua a lo largo de este momento en particular de la secuencia. Como puede observarse en la columna de la derecha, la duración de las tomas es cada vez más corta, y la acción es cada vez más violenta. Una toma corta con una acción violenta tiene por resultado un sentido de inestabilidad y desorientación. Se intercalan tomas de distinta duración (como en las secuencias 65 a la 75), lo que crea un efecto de inestabilidad.

Esto es precisamente lo que estudia Stephen Prince (2003) en el cine clásico de Hollywood bajo el término «amplitud estilística». En una dimensión se encuentran los actos violentos (desde insultar hasta torturar a alguien) y en otra la manera de representarlos (espectacularizando u ocultando). Los juegos entre estas dimensiones son susceptibles a estudiarse topológicamente. En otros espacios (Aguilar, 2018) se ha señalado que, en el caso del cine de terror, esta amplitud estilística se articula con la estrategia gráfica del expresionismo, y en el caso particular del cine de terror contemporáneo, se ha optado por una espectacularización del acto violento, misma que se consigue, entre otros recursos, gracias a la «continuidad intensificada» (término de Bordwell, 2004), una relación rítmica de edición violenta en actos violentos, precisamente lo que se aprecia en esta sección del filme. En otras palabras, esta secuencia es paradigmática de la estrategia más propia del cine de terror.

La duración de la última toma de este extracto de la secuencia anuncia el final de esta relación rítmica y del momento preciso de la secuencia. Para hacer este efecto un poco más explícito, se encuentra la siguiente gráfica:



Fuente: Elaboración propia

La transformación de Catalina en el fantasma es interesante porque los efectos digitales son realmente mínimos: al estar intercalada con *close ups* de Nuño, no vemos una transformación *per se*, sino cuatro estados interrumpidos, cada uno con menos de Catalina y más del fantasma del río. La gráfica anterior demuestra el poder de la edición al dirigir la presentación de la acción (al estar más violenta conforme la acción se pone violenta), y al mismo tiempo, ayudar a que la acción cause un efecto de mayor impacto.

Puesta en escena

Momentos antes de la secuencia climática, vemos una toma panorámica de la Ciudad de México y de nubes grises de tormenta. Los tres personajes se ven inmersos en lluvia —agua— antes de entrar a la alcantarilla (que es hacia donde descienden las aguas pluviales).

El descenso a lo que se oculta bajo la ciudad se convierte así en un motivo con el que se inaugura el clímax. Valen las palabras de Gérard Imbert: «El tema de la bajada a los infiernos (literal o figurada) es revelador de un imaginario del mal, de una sensación que está por doquier, omnipresente como amenaza virtual, en particular en el entorno urbano» (2002, p. 95). La cuestión sobre el descenso es aventurarse a un mundo desconocido, amenazante y, sin embargo, que yace debajo de nosotros todo el tiempo. Es por ello que el clímax de la historia debía ocurrir en un lugar cerrado, subterráneo, oculto, olvidado, sucio, claustrofóbico, amenazador y al que una persona cualquiera tendría prohibida la entrada.

Al llegar a la conexión de aguas donde se hará el sacrificio, la entrada circular al cuerpo de agua sucia nos recuerda al ojo bajo el agua que apareció al principio de la cinta, y que aparecerá instantes después en la secuencia. En realidad, buena parte de la arquitectura del drenaje tiene motivos circulares. Además de esa entrada, están la escalera de caracol y la entrada del túnel a oscuras.

El agua sucia de la alcantarilla adquiere un valor simbólico de peligro. Es de ese cuerpo de agua sucia que salen brazos cargando el cuerpo destrozado de Ágata. Allí es donde se dan el beso Nuño y Catalina en el que se transportan al bosque aparentemente. Es allí donde Nuño comete el crimen, y luego intenta suicidarse. Si bien durante buena parte de la película hay referencias al agua (la muerte de la madre y la constante lluvia), la secuencia climática usa todos los recursos posibles en torno al líquido para que sea coprotagonista de la acción. El sonido y la iluminación pobre, además del efecto digital sobre los muertos que hace que parezcan estar bajo agua (la anciana, la madre y el fantasma de la mujer de carretera) son parte de la puesta en escena que guía el sentimiento de

angustia y desesperación, junto con la atmósfera de vulnerabilidad.

Narración

En la secuencia 20 encontramos una trama de descubrimiento complejo —según los dos modelos presentados previamente— en la que los espectadores son partícipes. El proceso de *descubrimiento* lo cumple Catalina al encontrarse con la anciana del bosque, quien le dice que para salvar a su hermana debe sacrificarse (y se encuentra con ella). La *presentación* es el primer ataque directo del fantasma (y la primera vez que lo vemos como tal en toda la cinta), empujando a Catalina al agua. La *confirmación* viene con el encuentro entre Catalina y su madre, cuando esta intenta convencerla de dejarse llevar para así estar juntas (en algunas interpretaciones, en realidad es el fantasma con forma de la madre, para así engañarla). Por último, la fase de *enfrentamiento* está repetida: primero es Catalina con el fantasma (antes del primer corte a negros y del encuentro con Nuño), enfrentamiento del que parece Catalina haber sido vencedora, pues Nuño la encuentra de pie. Sin embargo, en el segundo encuentro vemos que el fantasma ganó, y ahora este se enfrenta con Nuño, engañándolo para golpear a su novia hasta matarla (y cumplir el sacrificio).

En este enfrentamiento encontramos incluso un eco de la leyenda de la Llorona. El victimario es un hombre español (Nuño) que deja desamparada (similar de algún modo a atacarla) a una mujer mexicana, muy similar al relato original que secuencias atrás la anciana contó a ambos en su cabaña en el bosque.

Volviéndose así homólogo con el producto general, el clímax viene a representar la trama del descubrimiento complejo a su modo, para destacarse como una secuencia con una unidad narrativa interdependiente. En la película, el mal es vencedor. Catalina muere, Nuño la asesina por accidente y Ugalde no consigue resolver la maldición ni evitar otra tragedia. En un universo lleno de

hostilidades (como el del cine de terror) todos tienen culpas y errores que pagar.

Elementos estructurales en el clímax de Kilómetro 31

Al iniciar la secuencia climática, tanto espectadores como personajes principales ignoran cuál será el destino o lo que está preparado en la alcantarilla. Desde que Catalina despierta del sueño y hasta que sufre el segundo encuentro con el fantasma junto al espectro de su madre fallecida, el misterio es el nivel que rige la estructura del clímax, ya que los personajes ignoran tanto como nosotros.

Pero gradualmente se va perdiendo este nivel para llegar al de tensión, que es aquél en el que los espectadores saben algo que los personajes ignoran. Hay un par de momentos antes del encuentro Nuño-Catalina que son interesantes por ello: 1) cuando al comenzar a bajar las escaleras, Ugalde ve a Catalina por encima y el rayo ilumina intermitentemente la escena, apareciendo Catalina como si usara un vestido blanco (motivo que luego se repite y que parece explicar por qué Catalina sigue un camino que pareciera estar marcado) y 2) cuando vemos paralelamente a la anciana del bosque esperándolos, girando la cabeza como si pudiera escucharlos.

El inicio del clímax propiamente dicho (el beso en la alcantarilla) supone el momento en el que pasamos totalmente al nivel de tensión, ya que advertimos antes que Nuño que el bosque y el río en el que se encuentran es solo una ilusión. Tanto Catalina lo confirma al decirle que están en el drenaje, como nosotros también podemos escuchar un suspiro que dice lo que Catalina justo antes que ella. La falta de sincronía entre la fuente de sonido y el sonido es, como se mencionó, característico del género.

Nosotros podemos viajar del drenaje al bosque, de la vista de Ugalde a la de Nuño y así tener una visión mucho mayor de lo que sucede. Es este un ejemplo en el que la edición pasa a coordi-

nar la estructura narrativa por medio del recurso del suspenso (en este caso a través del nivel de tensión).

Por último, una vez que Nuño se da cuenta de lo que ha hecho y regresa a la alcantarilla con Ugalde y el cuerpo ya sin vida de Catalina, entramos brevemente al tercer nivel de suspenso, el de la incertidumbre. En este caso, tanto nosotros como todos los personajes caemos en cuenta de la gravedad del daño (asesinar a Catalina), y solo esperamos las consecuencias del hecho mismo. Pero es un momento breve, ya que en seguida regresamos a la tensión de nuevo, con el intento de suicidio de Nuño. Claro que ambos personajes inmediatamente supieron si funcionó o no, pero nosotros, espectadores, fuimos excluidos con un fulminante corte a negros. Así, a pesar de estar presentes otros niveles, podemos declarar la tensión como el nivel predominante en la secuencia climática de la película.

Elementos ideológicos en el clímax de Kilómetro 31

El fetichismo de espectacularidad presente en la cinta de terror tiene eco en esta secuencia de *Kilómetro 31*. Las razones: 1) por la edición que se acelera en el clímax propiamente dicho y que desglosamos anteriormente toma por toma, que da un efecto de *continuidad intensificada*, y por lo tanto, de espectacularidad «a la Hollywood»; 2) por los efectos digitales en los personajes (los «muertos») articulados con los efectos sonoros (el silbido), que establecen una diferencia entre el mundo humano y el sobrenatural; 3) la falta de explicaciones racionales en la cinta (ni ofrecidas a los espectadores, ni solicitadas por los personajes), además de hechos fantásticos como la aparición de gente que ya está muerta; y 4) un universo diegético amenazador, laberíntico y confuso, representado por la alcantarilla y sus paredes grises y húmedas, su sonido monótono, su posición oculta de la gran ciudad y su cualidad de ser un lugar prohibido o al que no está permitido el libre acceso.

Mientras que los elementos formales funcionan como la matriz más inmediata y evidente con la que el espectador se relaciona, los elementos estructurales son la matriz de ordenamiento que «sutura» al espectador con la imagen fílmica.³ Es decir, el cine dice lo que dice del modo en que lo dice para un espectador que lo ve. Esto provoca en el espectador una atracción específica, al reconocerse como sujeto interpelado por el discurso fílmico.⁴ Este es el funcionamiento de los dos niveles de identificación planteados por Imbert (2002, p. 92):

Por sus características formales como relato, el cine permite identificaciones primarias a los modelos narrativos actanciales que ofrece, pero fomenta también todo tipo de proyecciones (o identificaciones secundarias) mediante las cuales el espectador se identifica tanto con figuras ideales (modelos positivos) como con figuras revulsivas (modelos negativos). Esta es la clave que explica la fascinación que ejercen las imágenes de violencia y, más genéricamente, la expresión de un sentir negativo (miedo, angustia, horror).

En la secuencia 20, y en la cinta en general, los personajes entran a un mundo peligroso, descienden hacia un destino fatal, y no solo con saber nosotros que las cosas irán mal. Vemos durante varios segundos con una edición *violentadora* de cómo un hombre, sin saberlo y siendo manipulado, asesina a su novia creyendo que era un fantasma. Así, entra entonces la anormalidad, desestabiliza el mundo de los vivos y se retira dejando caos a su paso.

³ El término *sutura* para la teoría y análisis de cine tiene muy profundas implicaciones teóricas que provee el psicoanálisis. Sería irresponsable tratar de resumirlo aquí. Refiérase al clásico del tema, a modo de introducción: Stephen Heath (1977).

⁴ Esta aseveración tiene toda la intención de señalar la importancia de Althusser y la Teoría Crítica, en tiempos de la democracia liberal, para entender al cine como un producto cultural del capitalismo contemporáneo.

CONCLUSIONES:

NARRAR DESDE LA MEXICANIDAD

En el análisis secuencial de *Kilómetro 31* notamos que todos los elementos del lenguaje cinematográfico se comportan de manera homóloga con la descripción que hicimos de ellos en función del cine de terror.

La imagen de la secuencia tiene una predilección por las sombras y los colores fríos, que acrecientan la sensación de abandono y oscuridad de la alcantarilla. La composición da una sensación de inestabilidad que refuerza la cámara en mano. Y la noción de espectacularidad también tiene eco en los efectos digitales sobre los personajes.

El sonido se comporta como una unidad que envuelve la ambientación de la alcantarilla con los efectos recurrentes y la manipulación digital de la voz. La música nos acompaña de manera didáctica al conocer el trágico destino de los personajes junto con ellos.

Para el caso de la edición, la gráfica de las tomas nos permitió ver una correlación entre la violencia de la acción representada y la violencia de la edición. Las aplicaciones de este punto en particular rebasan por supuesto los estándares o fronteras del género que aquí tratamos, y dan idea de cómo la representación del mal en el cine contemporáneo va de la mano con la evolución y naturaleza lúdica de los elementos del lenguaje.

La puesta en escena es un elemento muy distintivo del cine de terror, y tener la escena climática de la película en una cloaca entona con el propósito del género. Se articulan la imagen fría e inestable con los sonidos recurrentes y lúgubres en el propio lugar. Así, la alcantarilla por sí misma es la unidad que encierra la puesta en escena, la imagen y el sonido.

Por último, para la narración, las propuestas hechas en torno al terror por Carroll son visibles en *Kilómetro 31*. Podemos ver la trama del descubrimiento complejo en esta secuencia climática (e incluso pudiera hallarse a nivel macro en toda la cinta, si hubiéramos analizado ese caso).

Al analizar la estructura del clímax, se hizo evidente que varios niveles de suspenso pueden presentarse en una misma secuencia, a pesar de que el nivel de tensión fue el más recurrente y el que dirigía la intención del extracto. Como el espectador conoce todo lo que sucede gracias a la edición, siempre tiene mayor información que los personajes, por lo que la desesperación de que termine la acción provoca esa impotencia característica de las cintas de terror.

La ideología del cine de terror también se hizo evidente en la secuencia climática, es usar el lenguaje cinematográfico y la estructura de la secuencia del clímax para causar pánico y desesperación en el espectador, articulando los elementos formales, como la matriz primigenia y los elementos estructurales, como el efecto de esa primera matriz en un espectador.

Las cualidades formales, estructurales e ideológicas ya fueron descritas en la secuencia, y resultaron ser homólogas con el marco teórico presentado sobre el cine de terror. Pero queda la cuestión de intentar explicar, o aventurar una hipótesis, de por qué la película tuvo tanto éxito en taquilla.

Aunque no siempre de gran profundidad, la crítica de cine puede dar ciertas pistas del éxito de una: al respecto de la película analizada, la crítica de cine en el país se sorprendió por sentirse asustada con una película mexicana de terror, y no sentir risa o lástima, es decir, sentir que el filme cumplió el objetivo primordial del cine de terror. Las expectativas sobre una cinta de este tipo no suelen ser muy altas en México. Muchos tachan a las cintas mexicanas de terror como la que busca el susto fácil y los clichés, pero al toparse con una película que aprovecha las estructuras arquetípicas del género (como lo demostró el análisis) pero

que no renuncia al imaginario colectivo nacional (como la leyenda de La Llorona), el espectador comienza a asimilar un prototipo de narrativa propia, un modelo con el cual identificar elementos de la configuración mítica de su país en un lenguaje «globalizado». Así, el espectador encuentra curiosidad ante un producto que combina un lenguaje que conoce con una historia que identifica como plenamente mexicana. La comunicación en dos pasos actuaría (por medio de la crítica y los espectadores que ya habían visto la cinta) para llevar así a tantas personas al cine por la nueva película de terror producida en el país, en un común lenguaje y contenido.

Hay que enfatizar que el objetivo de este texto nunca fue explicar por qué la gente asistió en grandes cantidades a ver *Kilómetro 31*. El objetivo era demostrar que el análisis del lenguaje cinematográfico ofrece dimensiones de una película que son inherentes al producto fílmico (es más, son el propio producto fílmico), y que estas dimensiones solo pueden alcanzar entreverse con las categorías propias del análisis que no se comparten con los métodos de análisis de las ciencias sociales. Y también hay que reconocer que los estudios de recepción no son tampoco estrategias que puedan dar una respuesta total (en tanto siempre están acortados, sus preguntas pueden estar predirigidas, enfatizan una individualización que no reconoce las experiencias colectivas, o una pseudoidentidad que no reconoce la singularidad de los sujetos).

El problema con estudios de «hábitos de consumo» es que caen en un juego del significante que trata de estandarizar la subjetividad, individualizando el acto del consumo. Y esto no se hace desde un lente marxista (para el cual hay un acto productivo en todo universal de consumo), sino con una psicologización que achata la individualidad. Estas son las razones por las que las encuestas son tan engañosas, porque no reconocen la lucha que al interior del sujeto tiene un significante como «¿cuántos focos tiene en su casa?» o «¿qué sintió al ver la película?».

Entonces, lo que el estudio del lenguaje cinematográfico, en una veta más allá de los estudios de recepción, puede proveer es, ciertamente, las herramientas y categorías que están ahí en la materialidad fílmica con la que el sujeto se enfrenta. Es cierto que las críticas de una abstracción excesiva pueden venir al caso contra esto, pero eso no niega la excesiva abstracción que también se hace en grupos focales, entrevistas a profundidad, encuestas u otras herramientas propias de las ciencias sociales y los estudios de audiencias que apuestan por una identidad cuando la dimensión propia del lenguaje audiovisual apostaría por un proceso de identificación. Esta identificación no sería, entonces, saber si un sujeto se adhiere o no a la identidad que se le pone en categorías predeterminadas, sino cómo se sutura a la materialidad significativa del filme. Y esto segundo solo lo puede responder el estudio de esa misma materialidad, vía análisis cinematográfico.

Cuando el cine comunica (pone en común), se aprovecha de las estrategias narrativas que se han usado por décadas, y que se han transferido a productos que vinieron después que este: la televisión, la publicidad, el multimedia. Y esas estrategias pueden tener una doble intención, la de hacer más sencillo para nosotros entender historias, y la de hacer más fácil a quienes las producen que las asimilemos. Es un juego peligroso, si quien tiene los recursos para poner en común sirve a intereses que solo busquen la estandarización de la diferencia.

Kilómetro 31 aprovechó estrategias arquetípicas impuestas por la industria de Hollywood, epítome del capitalismo cultural del siglo XX, y contó con una trama que desarrollaba una historia mexicana. Eso la hace un producto fuera del común denominador de cintas norteamericanas de terror. Su importante factura y condiciones de producción la hacen un producto fuera del común denominador de cintas mexicanas de terror. Es, entonces, un producto sin comparación en la historia del cine nacional.

Debemos prestar más atención a posturas pesimistas sobre toda esta situación, que apuntan a ver la relación de la globalización con el cine mexicano como una amenaza a la búsqueda de una narrativa propia:

La clave efectivamente está en que aun y cuando los formatos son industrializados, la influencia global hace que el público busque un tipo de contenido, de historia o de formato con el que no necesariamente se siente identificado, pero que le da tranquilidad porque ya lo conoce. En cambio, las estrategias culturales en México no han logrado que los públicos —por lo menos los nuevos—, se formen bajo la identidad cultural que proporciona ese maravilloso espejo que es el cine. Y al reducir la ayuda para hacer películas y libros, ganan lugar los países o las compañías transnacionales que sí tienen dinero para llenar esos huecos de contenido producidas por decisiones políticas (Ruiz, 2011, p. 18).

Pero este prestar atención no es para caer en un cómodo nihilismo victimista subyugado por los norteamericanos, sino como un momento de verdadero compromiso con una lectura particular a la universalidad. Si de algo sirve la tan sonada época del nuevo cine mexicano, que lo nuevo no sea solo la historia, sino también la narrativa. No solo el enunciado, sino también la enunciación.

En resumen, podríamos cambiar esas condiciones de enunciación adoptadas de Hollywood para (no crear un «Hollywood mexicano», sino) enunciar un cine nacional, uno que no solo narre algo mexicano, sino que lo haga desde la mexicanidad.

Formación de públicos de cine: el caso del género de terror

PAOLA ARELI MANZANILLA YUIT

En Mérida la presencia de un público interesado por el cine de terror se ha vuelto más notoria en la segunda década del siglo XXI, por lo menos en una escala pública, si tomamos en cuenta los eventos especializados en el género que han surgido en la ciudad y la respuesta del público hacia ellos. Estos eventos no existían seis años atrás, a pesar de que el género ya se ubicaba entre uno de los más consumidos. A nivel local, ocupaba el tercer lugar de consumo, con un rango de 28.3 % (Conaculta, 2010). Por lo que actualmente podríamos pensar en la existencia de un público activo y comprometido con este gusto por el cine de terror, que ha llevado a la generación y propagación de estos eventos.

Ante esta situación surge el interés por conocer a estos protagonistas, quienes han llevado al cine de terror a consolidarse como una nueva alternativa cultural de vasto potencial dentro del contexto actual en esta ciudad. Como objetivo de esta investigación se pretende describir cómo se genera el interés que lleva a los espectadores a acercarse al cine de terror y formarse un gusto alrededor del mismo, desembocando en la constante participación como público de este género de cine. Especialmente, nos interesan los espectadores jóvenes, ya que los consideramos un importante consumidor del género por su constante asistencia a los eventos relativos a esta temática.

Para tal propósito, abordamos dos perspectivas en el entendimiento del gusto por el cine de terror, la primera a partir de las prácticas y agrupaciones que tienen actualmente los jóvenes como seguidores del mismo, además de, en una forma más profunda, el entendimiento que tienen del género. Por otra parte, desde una perspectiva más personal y diacrónica, ubicando el proceso por el que se dio esta integración, entendiendo este proceso de

adquisición del gusto y el papel de la familia dentro de la conformación del individuo como consumidor del cine de terror.

Objetivo general

Explicar cuál es el proceso que guía a los jóvenes de Mérida a exponerse al cine de terror y a desarrollar un gusto específico por el género.

Objetivos particulares

— Identificar las razones que conducen a los jóvenes a relacionarse y apropiarse del cine de terror como producto cultural.

— Describir tanto las actividades como las formas de apropiación y significación que los sujetos llevan a cabo para relacionarse con el cine de terror y cultivar su gusto por este.

— Explicar el proceso biográfico que viven los sujetos para llegar a consolidarse como seguidores del género de terror.

— Identificar de qué forma la familia y los amigos influyen en los sujetos para su adhesión al género de terror como consumidores.

— Explicar de qué manera los eventos públicos especializados en la temática de cine de terror, especialmente Mórbito, o similares, influyen en el individuo para su conformación como consumidores habituales del género.

Este trabajo tiene sustento en la perspectiva de investigación de los estudios culturales, línea que, a pesar de la vasta información que pudiera proporcionar su realización y especialización, es apenas visible en México. Al respecto, la presente investigación pretende servir como aportación dentro de esta tradición poco abordada, y esclarecer parte de este vacío científico.

Este tipo de estudios también resultan pertinentes ya que aportan información relevante para el desarrollo e implementación de políticas culturales que beneficien a la sociedad, aunque en su mayoría han sido explotados por el mercado de las industrias culturales con orientación hacia la mercadotecnia (Mantecón, 2002).

Específicamente hablando sobre la importancia del estudio de los públicos, la poca indagación en el campo, y en su posterior aplicación, recae en lo que Mantecón (2002) denuncia como un manejo inapropiado de la promoción y difusión cultural por parte de las instituciones gubernamentales. Estas limitan a los públicos «multiplicando la oferta y la publicidad», sin que se den «experiencias reales de formación de la capacidad de disfrute del arte» (p. 261). Al respecto menciona: «Ante la inefectividad estatal, niños y jóvenes se forman como públicos fundamentalmente por la televisión y la oferta comercial. Eventualmente, ellos serán o no el ahora menguante público futuro de las ofertas realizadas fuera del ámbito doméstico» (Mantecón, 2002, p. 261).

Esta sería una potencial aplicación para el presente estudio cultural sobre el público de cine de terror, que, al abordar la descripción de las prácticas culturales y formas de apropiación de este tipo de cine, proporciona resultados que sirven para conocer cómo es el comportamiento de un seguidor del género en el

contexto actual. Lo que conlleva a un mejor entendimiento de las relaciones que establece la sociedad a partir del cine y del género de terror.

Recalamos como un motivo importante de este estudio la escasa información de carácter científico que existe sobre este fenómeno de públicos de cine de terror en México. Recopilar información del tema es difícil, pues los artículos o datos relacionados con él están dispersos, y su escasez impide la comparación y validación de estos datos. No obstante, el fenómeno tiene mucha relevancia a nivel cultural, y particularmente en Mérida ha comenzado a tomar importancia. A su vez, los resultados podrán servir como impulsores de nuevas hipótesis, planteamientos y comparaciones con futuras investigaciones del mismo campo.

Finalmente, a nivel personal, estoy interesada en el objeto de estudio como partícipe en el consumo de estas obras cinematográficas y otras formas culturales del género, lo que resalta el interés por entender las relaciones sociales y culturales que se desarrollan en torno a este fenómeno.

Esta investigación tiene un enfoque orientado al estudio del receptor, entendido como el público de un género de cine. Para ello, nos basamos en los estudios sobre recepción y las teorías de los estudios culturales en comunicación. La propuesta teórica que se presenta permite el estudio del cine de terror, comprendido como género cinematográfico y como producto cultural, el cual es definido por los sujetos que se conforman como una audiencia especializada de este, presentando procesos de consumo cultural específicos, prácticas propias, el desarrollo y la socialización de un gusto distintivo.

Teoría del consumo y sus modalidades: el cine de terror como cultura

Desde la perspectiva de Jorge González (1986), la cultura está basada en las definiciones que de forma personal hacemos de los sucesos diarios, la forma de nuestros recuerdos, nuestras creencias, expectativas y deseos, por lo que hablamos de una cultura diversificada. Como concepto, la cultura permite analizar las prácticas sociales mediante «el entendimiento del proceso de construcción y reelaboración constante, histórica y cotidiana de la significación» (González, 1987, p. 11). En este sentido, podemos entender la actividad de ver cine de terror como una práctica social inmersa en una serie de significados que han sido previamente fijados en la sociedad a través del tiempo. Al ser reproducida, esta práctica adquiere una resignificación propia de los sujetos que la realizan, es decir, los seguidores del cine de terror reconfiguran el sentido de ver cine de terror. Por esto el acto de

ver estas películas surge y tiene una respectiva incidencia en cada momento histórico dentro de la constante conformación de la cultura.

Cine de terror como producto cultural

Entender el cine como un producto cultural implica que puede ser valorado por la utilidad social que pueda tener (valor de uso); desde una perspectiva económica, por su precio (valor de cambio) y por la interpretación personal que un usuario haga de este, es decir, el valor simbólico (García y Mantecón, 2005). La apropiación del cine de terror como un bien cultural se basa en el significado que los espectadores le atribuyen a este género de forma personal.

Consumo cultural

El proceso de consumo cultural permite entender cómo se define el público de cine de terror según las actividades y entendidos que los sujetos realizan sobre este género como su objeto de interés. La perspectiva sociológica de Néstor García Canclini plantea reconocer el sentido cultural y psicosocial de los conceptos de necesidad y bien, definiendo al consumo como: «conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos» (García, 1992, p. 3).

Las necesidades en esta perspectiva son construidas, se generan a partir de la adopción de ciertos criterios sociales y de la formación psicosocial de los deseos. La pertenencia a determinados sectores es lo que determina históricamente nuestras necesidades y la forma de apropiación de los objetos (García, 1992). Por tanto, las tendencias de adquisición en un lugar específico son el re-

flejo de los factores socioeconómicos y simbólicos propios de ese lugar, que impulsan la adopción de ciertos elementos sobre otros, y en determinado momento histórico. García describe seis modelos sobre el consumo como forma de diferenciación, de los cuales tomamos en cuenta los modelos 3, 4 y 6, que encontramos relacionados con los procesos que convierten y mantienen a los consumidores del cine de terror como tales:

Modelo 3, del consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos (García, 1992, p.4). Este modelo plantea entender la práctica del consumo como una forma de crear diferencias sociales. La sociedad democrática es la base en donde a partir del uso específico que las personas hacen de los bienes, y también de los gustos particulares que desarrollan, se establece la distinción social entre grupos. Según este modelo, la apropiación de los bienes como objetos de distinción se basa en la lógica de la escasez de esos bienes y la imposibilidad de que otros los tengan, lo que genera una «construcción de los signos de estatus y en las maneras de comunicarlos» (García, 1995, p. 44) propias de cada clase social.

Modelo 4, del consumo como sistema de integración y comunicación (García, 1995, p. 4). Propone la unificación entre los sujetos que comparten intereses en bienes comunes a pesar de que exista un modo de apropiación diferente, esta integración funciona también como una forma de diferenciación. Así pues, existe un código de significados, entendido tanto por quienes son miembros de un grupo por su posesión de bienes comunes como por aquellos que no pertenecen a este, que comunica una interpretación social de la realidad.

Modelo 6, del consumo como proceso ritual (García, 1995, p. 5). Este modelo visualiza al consumo como los protocolos creados socialmente con el fin de seleccionar y fijar los significados valiosos, que sirven como medio de autorregulación para la sociedad. El consumo es entendido como una actividad ritual, por los significados que enmarca. Cada ritual tiene significados espe-

cíficos, pero a la vez pueden irse modificando con el paso del tiempo, por eso consideran al consumo como un «proceso activo en el cual todas las categorías sociales son continuamente redefinidas» (Douglas, 1979, p. 83). Su finalidad es la de dar sentido. Entendemos el mundo a través de la actividad de consumir. En esta perspectiva, los bienes se entienden como «accesorios rituales» (Douglas, 1979, p. 80).

Habituaciones mediáticas

Los medios sirven como facilitadores del acceso a la cultura, formando parte del contexto de prácticas culturales de los sujetos (Provonost, 1997). Desde esta perspectiva, el cine es un medio de difusión cultural que se encuentra presente en el entorno en el que los sujetos desarrollan una diversidad de actividades culturales como la de ver cine de terror. Existen diferentes niveles de relación entre las actividades culturales y las de consumo de medios, y se describen a continuación (Provonost, 1997, § 24-29):

— *simultaneidad*: se refiere a la realización sincrónica de diversas actividades dentro de las que se incluye una relacionada con los medios (de forma directa o indirecta);

— *complementariedad*: puede ser de tipo simultáneo o sucesivo, cuando la actividad cultural es consecuencia del consumo de un medio o viceversa. Puede incluirse la complementación del uso de un medio con el uso de otro;

— *compensación*: una actividad tiene mayor reconocimiento que otra, el consumo de medios se da por las limitaciones que tiene el sujeto para llevarla a cabo;

— *oposición*: se refiere a relaciones «conflictivas latentes o explícitas» entre el consumo de medios y las actividades cul-

turales, y distingue dos de este tipo:

1) el proceso de anulación de las prácticas culturales por la dominación del consumo de medios;

2) el proceso de puesta en oposición entre prácticas culturales y consumo de medios, en el que a veces estos últimos dominan el consumo de las prácticas culturales totales de un sujeto, o, al contrario, están muy mal considerados en provecho de prácticas culturales nobles.

Las prácticas culturales son tan diversas y funcionan como un factor importante que, junto con la complementariedad que existe entre medios, conllevan una diversidad de usos de cada medio. Los usos especializados pueden ser a través del consumo especializado del contenido de los programas, donde el público se divide según sus hábitos y gustos; y, por otra parte, por un consumo especializado del medio en sí, donde el propio medio es objeto de una cierta «diversificación» (Provonost, 1997).

Factores sociales y culturales en la conformación del gusto

Desde la visión sociológica de Pierre Bourdieu, abordamos el proceso de conformación del gusto o «las preferencias manifestadas» (Bourdieu, 2002, p. 53) dentro de un entramado social y cultural que influye en la forma en que adoptamos estas apreciaciones. El autor señala que son tres los factores importantes en el proceso de conformación de los gustos: el capital cultural, el capital económico y la educación (Bourdieu, 2002).

El capital cultural, en palabras de Aldo Colorado (2009), se refiere a «las dotaciones de conocimientos» de los sujetos, este tipo de capital es transmitido desde la familia, y es reconocido formalmente a través de los títulos académicos (Bordieu, 2000). Este capital puede hallarse en tres modos: incorporado, objetivado

e institucionalizado (Bourdieu, 1987). Para efectos de nuestra investigación utilizaremos los dos primeros estados.

Estado incorporado: se refiere a la unión del capital cultural con el cuerpo a través de la inculcación y asimilación. Requiere la inversión del tiempo personal, es un trabajo sobre sí mismo y no es transferible de forma simple, sino que debe adquirirse, «no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de un agente en particular; se debilita y muere con su portador» (Bourdieu, 1987, § 7), y se refleja en «hábitos, esquemas de percepción y gusto» (Colorado, 2009, p. 3).

Estado objetivado: se encuentra «bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc.» (Bourdieu, 1987, § 6). En esta forma, los bienes culturales pueden ser apropiados de forma material.

El segundo tipo de capital presente en la conformación del gusto es el económico, que se refiere a las «condiciones materiales de existencia» (Colorado, 2009, p. 3) de los individuos, ambos tipos de capitales están relacionados con la posición que los sujetos ocupan en la estructura social (Colorado, 2009).

Un tercer tipo de capital importante en la conformación del gusto es el capital social. Bordieu (2000) lo define como: «totalidad de los recursos actuales o potenciales vinculados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos» (p. 148). Este capital funciona como punto de referencia para la adquisición y reproducción del capital cultural (Bourdieu, 2000).

Bourdieu habla de dos formas de adquirir la cultura, que a su vez determinan dos formas de competencias culturales y de modos de usos: el denominado gusto natural y el adquirido. El primero se refiere a un acercamiento temprano donde el conocimiento cultural se encuentra en la familia y se inculca en la persona desde pequeño a lo largo de los años, en este tipo de com-

petencia cultural la escuela sirve como un refuerzo de estos conocimientos y no como proveedor (Bourdieu, 2002). El gusto adquirido por su parte hace referencia a aquel conocimiento cultural que se obtiene fuera de la familia, es un «aprendizaje tardío, metódico y acelerado» (Bourdieu, 2002, p. 63).

Familia y reproducción del gusto

Los hábitos como primer eslabón en la conformación de un individuo surgen desde la familia, y posteriormente, al integrarse en la sociedad, los sujetos reproducen estas determinadas formas de vida adoptadas en el hogar. Las relaciones sociales inmediatas que se generan dentro de la familia tienen un papel importante en el estudio de la formación del individuo como público de un género específico de cine, a partir de ellas se derivan ciertos hábitos interiorizados por el sentido de pertenencia que posteriormente pasan a formar parte de su capital cultural.

Para González (1995) la familia puede ser entendida como un microsistema ubicado dentro del «espacio social multidimensional» que condiciona las posibilidades de obtener ciertos recursos (p. 136). Las microculturas familiares son el «universo simbólico de ideas-fuerza que orientan la acción y las interacciones» dentro del que se desarrollan los individuos y a través del cual se establecen los límites de lo que se puede, debe y tiene que hacer «para alcanzar una serie de objetos-valor en una vida» (González, 1995, p. 143).

Por último, los procesos de transmisión intergeneracional se refieren a la forma en que los padres «desean o necesitan» heredar ciertos recursos a sus hijos, y si estos los aceptan o no, dependiendo de la apropiación que cada miembro de la familia haga de tales recursos, si desean «seguir el camino trazado» o si sus intereses y perspectivas difieren de las paternas. Estos recursos funcionan como un capital que puede ser reproducido o intercam-

biado, pero siempre dentro de las posibilidades que la posición familiar en el universo social les permita (González, 1995, p. 144).

Con esta perspectiva sobre el estudio del individuo a través de la historia familiar, podemos obtener una visión interpretativa desde un nivel micro (dimensión fractal), en donde la familia puede observarse como «un sistema a escala contenido dentro de un tejido complejo de macroestructuras» en un determinado periodo histórico, y cuya finalidad es conocer hechos importantes en las vidas familiares, pero siempre con la visión interpretativa de los significados que tienen estos hechos para los individuos (González, 1995, p. 135).

Públicos y audiencias especializadas

María Mata señala que la noción de público es heredada de la sociología empírica y de los conceptos instrumentales de la comunicación. Su relación con los medios masivos es concebida de forma integradora y niveladora de «clases y grupos formados en torno a determinaciones económicas, generacionales, educativas y poblacionales» (Mata, 1994, p. 258).

El público puede entenderse como esta audiencia de los medios, lo que implica considerarlos espectadores activos (diferente a la conceptualización del público como masa), en el sentido en que aquel busca programas o productos mediáticos de su interés, y forma parte de una comunidad aun sin tener contacto físico con los otros integrantes. La audiencia es estable aun cuando sus miembros no se conozcan entre sí, pero comparten algún interés, propósito o experiencia (Garay, 2006). Entender al público como audiencia también introduce su concepción como mercado, donde los receptores son vistos como consumidores potenciales a través de una relación productor-consumidor entre el emisor y el receptor (Juárez, 1989).

A estas definiciones podemos añadir una perspectiva del público como «experiencia cultural» en la que este presenta un «modo particular de reconocerse en el campo de producción y consumo de bienes simbólicos» (Mata, 1994, p. 259). Esta perspectiva toma en cuenta la existencia de estructuras externas que influyen en la interacción de las audiencias y los medios. Así, estas se conforman de «sujetos activos inmersos en una cultura específica, cuyas formas de relacionarse con los medios son producto de dicha cultura y de la diversidad de contextos que los rodean» (Becerril, 2012, p. 17).

Lo anterior recae en el hecho de que podemos atribuir al contexto cultural de la ciudad de Mérida parte de este interés de los sujetos hacia el cine de terror y de su participación como público de este, sin embargo, existe una multiplicidad de contextos que forman parte de los sujetos y los conforman como un público específico en un lugar determinado.

Formación de públicos específicos

El público de cine es público de un medio específico, estos públicos se definen por el tipo de estímulos y mensajes recibidos, así como sus comportamientos orientados hacia y por el consumo. Según María Mata, el actuar y el reconocerse como públicos de un medio de comunicación específico tienen dos formas (Mata, 1994, pp. 259-260):

— como resultado de las prácticas de consumo que están organizadas en torno a las ofertas (medios y productos culturales, estilos y géneros) que surgen a partir de «múltiples subjetividades e institucionalidades que median el consumo», como son las pertenencias sociales, posiciones en el sistema productivo y el correlativo acceso a los bienes materiales y simbólicos, entre otras;

— como un lugar de producción y circulación de determinados bienes simbólicos y sistema de relaciones entre multiplicidad de agentes productores y consumidores.

Un género cinematográfico funciona al «ritualizar» el discurso fílmico, haciendo más accesible al público el reconocer e interpretar la obra (Vizcarra, 2009, p.100) a través de una producción con un esquema y estructuras básicas y reconocibles de cada género (Altman, 2000, p. 38). Los géneros además dependen de la industria que se encarga de proponerlos y del público que es el encargado de reconocerlos y legitimarlos (Dafonte, 2010, p. 126).

El género de terror tiene como característica principal la evocación del «miedo», entendido como: «un conjunto de reacciones fisiológicas, cognitivas, emocionales, conductuales y subjetivas producidas por un peligro presente e inminente» (Fernández en Moya, 2000, p. 2). Carlos Arenas señala que la clasificación de terror en el cine responde a dos elementos: los signos expresivos determinados y una iconografía o estética concreta (en Hueso, 2012). Los signos expresivos son definidos de forma más concreta como la puesta en escena, según Tudor, quien los llama «convenciones narrativas» (en Hueso, 2012, p. 17). Entre éstos se encuentran la sintaxis fílmica y el contenido argumental.

Sintaxis fílmica

Uno de los recursos de sintaxis en cine se refiere a los movimientos de cámara (Hueso, 2012) que, según José María Latorre, marcan la relación de los personajes, el espacio físico y el tiempo fílmico, «casi siempre ralentizado, para exacerbar los movimientos de los personajes» (en Hueso, 2012, p. 19). Los dos tipos im-

portantes de movimientos de cámara son el *traveling* y la toma panorámica. Esta última permite al espectador posicionarse desde el punto de vista del personaje (Hueso, 2012). Otro recurso es el denominado «concepto de lo oculto», que se refiere a esconder información visual dentro de la escena utilizando recursos como el decorado, la fotografía y el maquillaje, o a través del diseño de la toma como el fuera de campo, etc. (Latorre en Hueso, 2012, p. 20).

Contenido argumental

Se basa en historias que incluyen elementos, seres o acontecimientos que amenazan la realidad, pertenezcan o no a ella. Las variaciones que pueda tener son las que dan lugar a los diferentes subgéneros (Hueso, 2012).

Iconografía o estética

Podemos mencionar los decorados, la caracterización, motivos e imagería (Tudor en Hueso, 2012). Algunas características (aunque clasificadas como propias del «horror») son: iluminación en colores fríos (claroscuro); escenarios como cementerios, casas abandonadas, jardines lúgubres, bosques, carreteras o laboratorios y la musicalización, que normalmente es trabajada en composiciones tritónicas, prohibidas en la edad media por considerarse satánicas (Cabrera, 2009, p. 11). Parte de la estética está fuertemente entrelazada con su antecesor, el cine expresionista alemán (Cerdas, 2008).

Desarrollo del cine de terror

Se presenta una breve descripción referencial de las etapas que definen al cine de terror que van desde el cine primitivo, hasta el más actual, del siglo XXI. Se incluyen rasgos del terror norteamericano y el británico (en menor escala), que han sido los más influyentes.

Cine primitivo

Esta etapa muestra historias con ausencia de profundidad psicológica en los personajes y de finales o cierre narrativo, así como una estilística basada en un plano único de tomas frontales. Entre los títulos que pertenecen a esta etapa están: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (en sus diferentes versiones) y *El diablo en el convento* (*Le diable au convent*, Georges Méliès, 1899) (Hueso, 2012).

Expresionismo alemán

Se considera que el cine de terror surge como una forma del cine de ficción, cuyo inicio es marcado por esta corriente (Cansino, 2005). Aparece en 1917 con la fundación de la compañía cinematográfica UFA (Universal Film Aktiengesellschaft) en Alemania. Su objetivo era «crear un tipo de cine que hundiera sus raíces en la cultura germánica y que a la vez gozara del favor popular» (Hueso, 2012, p. 29). Se empiezan a adaptar leyendas populares, novelas clásicas e historias originales de corte histórico alemán como una forma de contrarrestar la campaña propagandística antigermánica que se estaba desarrollando en otras cinematografías a causa de la guerra. Esta etapa se desarrolla durante los años de 1919 y 1924, dando paso a obras representati-

vas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) (Hueso, 2012).

Cine clásico

Segunda etapa en el cine de terror marcada por el cine clásico hollywoodense (edad de oro). La película *Drácula* (1931) de Tod Browning marca el inicio de esta etapa, que corresponde a inicios de los años treinta hasta prácticamente el fin de la II Guerra Mundial, principalmente producidos por la compañía Universal Pictures. (Hueso, 2012). En este período, las películas retrataban muy claramente rasgos propios del género. Su característica más representativa situaba al personaje del monstruo como una criatura que irrumpía totalmente en la realidad (Cansino, 2005). Para Cansino, esta sería la última etapa correspondiente al horror (la representación del monstruo como evocador del miedo), con gran parte de los atributos estilísticos provenientes del gótico y del romanticismo (Cansino, 2005).

Cine de terror en los años sesenta-setenta

Empieza a ocurrir cierta hibridación del género en las producciones americanas. Títulos como *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962) contenían características de terror, a pesar de pertenecer al género del cine negro. A partir de la película *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1961) se integran los personajes psicópatas y el sadismo (con el protagonista Norman Bates). Las películas mostraban asesinatos y humillación de forma explícita, a través de efectos especiales exagerados, combinados con humor (preludio al cine de terror de los años ochenta). Aunque aún se realizaban títulos conservadores. Otros personajes que incursionan a fi-

nales de los sesenta y entre los años setenta serían los niños y jóvenes vinculados con fuerzas diabólicas, que representarían el terror en títulos como *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968) (Cabrera e Iribarren, 2002).

Un hecho interesante de estos años es que el público sufre un cambio, es descrito como: «menos cauteloso respecto al de décadas anteriores, solicitaba una mayor dosis de violencia en la pantalla» (Cabrera e Iribarren, 2002, § 6). Entre los seguidores del género, los personajes villanos adquieren popularidad (Cabrera e Iribarren, 2002).

Cine de terror de los años ochenta y noventa

Un factor importante en la década de 1980 es la integración del humor negro y el terror, a través de las escenas exageradas. También surge un vínculo con el cómic como fuente de las historias (Cabrera e Iribarren, 2002). A mediados de los ochenta se da una reaparición del personaje del vampiro, esto debido en parte a una problemática social de la época, la epidemia del sida; mientras en los años noventa el personaje se ve marcado por la estética gótica o «siniestra», una estética propia de algunos jóvenes en esa época, desarrollada sobre todo en Europa y Estados Unidos. Un título de este tipo es *Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987).

El cine de terror del periodo sigue tramas del patrón del asesino que persigue estudiantes universitarios (Cansino, 2005). También se emplea el estilo de documental, cuyo primer exponente fue la cinta *La matanza de Texas*. Respecto al público, se crea una división que perdura hasta la actualidad. Existe el público adulto, que buscaba «nuevos melodramas estilizados» (Cabrera e Iribarren, 2002, § 9), apegados al terror clásico y el público adolescente, atraído por la estética decadente y gótica (Cabrera e Iribarren, 2002).

Cine de terror del siglo XXI

En esta etapa surgen obras que remiten a un terror terminal, donde la muerte en sí misma representa al agente de miedo. Un ejemplo es la película *Final destination* (James Wong, 2002). También surge un terror mezclado con historias militares, basado en los conflictos armados que se veían a diario en los medios. Se introduce la idea de la «tortura» dentro del saber popular, y surgen películas clasificadas como *torture porn*, término acuñado por David Edelstein, donde se entremezcla la violencia gráfica con imágenes sexuales sugestivas. Una cinta que contiene estas «representaciones sorprendentemente gráficas de tortura» es *Wolf Creek* (Greg Mclean, 2005). Estas obras representan películas de bajo presupuesto con nada innovador para el género, pero, según Edelstein, enganchan a los espectadores de una forma «puramente visceral». El interés radica en la tortura, mientras la historia y el personaje quedan de lado. En el 2005, este tipo de películas fueron los éxitos taquilleros del género.

Cine de terror en la cultura popular

A partir del éxito de la película *El exorcista*, de William Friedkin en 1973, el cine se convirtió en un importante recurso que promovía este género dentro de la cultura popular. Este suceso impulsó en gran medida el consumo de la literatura de horror, pues después de ver la película, muchos sujetos se sentían interesados en el relato original en el que se basó la cinta. Esta misma fórmula se repetiría en producciones como *Carrie* (1976) de Stephen King, o *The Mephisto Waltz* (1971) de Fred Mustard Stewart's (Carroll, 1990).

El interés por el género se extendió a diversas manifestaciones culturales y artísticas de diversa índole como son los cómics, como la revista *Frenzy sorprendentes cómics de terror* (2001) de David Lorenzo; los videojuegos como *Silent Hill* (1999) de la productora Konami e inclusive muñecos de colección como las series Mcfarlane's Monsters, de la compañía Mcfarlane. En la música, un grupo representativo de este estilo es la banda de terror punk Misfits (1977). También está presente en los medios de comunicación masiva a través de productos especializados sobre el género de terror, como lo es el programa de radio *La Morgue Terror Radio Show* en Tijuana, o la publicación española *Creepy* (1979).

Esta difusión del consumo del género de terror la realizan en gran medida los mismos seguidores de este género, quienes promueven el gusto por el tema a través de diversos eventos especializados como las convenciones, donde se reúnen personas que comparten un interés, se presentan ponentes reconocidos y expertos del tema, tienen una duración de dos a cinco días y manejan actividades diversas de entretenimiento, difusión y comercialización de los productos de terror. La mayoría de los eventos de este tipo se dan en Estados Unidos, uno de los más importantes es la convención World Horror Convention. Otro tipo de eventos especializados en cine de terror son los festivales, que pueden vincularse con el género fantástico y que contribuyen a formar nuevos adeptos a esta cultura.

Festivales de cine de terror: Mórbido

Los festivales de cine surgen como puntos de encuentro para la exhibición y apreciación de obras cinematográficas, y hoy en día se han convertido en medios para la promoción cinematográfica a través de la distribución y exhibición de las películas de cine comercial, así como de cine independiente. Respecto al cine de terror, estos festivales son como una subcategoría de los de ci-

ne de ficción y pueden estar orientados específicamente hacia la exhibición y promoción de películas que corresponden al género de terror, o pueden fusionarse con el género de fantasía.

En México, los dos festivales de cine especializados en este género son Macabro Festival Internacional de Cine de Horror en México y Mórbido: Festival de Cine Fantástico y de Terror. En el caso de Mórbido, su primera edición se celebró en octubre de 2008 en Tlalpujahua, Michoacán. Actualmente sus diversas sedes en el país son el Distrito Federal, Oaxaca, Nuevo León y Mérida. A nivel internacional el festival se celebra en Costa Rica. Mórbido ha tenido más de 10 000 espectadores en los eventos realizados desde el 2008 hasta el 2011 (sitio oficial de Facebook, 2012). Desde su primera edición, el festival fue definido por Pablo Guisa, director general del evento, como: «un espacio cultural de expresión y difusión de todas las artes, las seis del mundo clásico y el nuestro, el séptimo arte» (sitio oficial de Facebook, 2012).

En Mérida, la primera emisión del festival fue el 3 de noviembre de 2010, en la Cineteca Nacional Manuel Barbachano Ponce. En su segunda edición (2011), el festival contó con una asistencia de más de 4 500 personas (Manrique, s.f.). Su sede se trasladó a la sala principal del Teatro Armando Manzanero y se abrieron las convocatorias para su primer concurso de cortometraje universitario, así como para su primera exhibición gráfica. Otras sedes fueron el bar La Choperia, donde se llevó a cabo la exposición de cortometrajes, y el Centro Cultural Olimpo, donde fue la exposición gráfica (sitio oficial Zombie Walk Mérida).

En su tercera edición, Mórbido nuevamente registró salas llenas para algunas funciones. Fue llevado a cabo en el Teatro Armando Manzanero con una representación en el Daniel Ayala (*El gabinete de Dr. Caligari* musicalizada), y la exposición de artes gráficas en el patio central del Centro Cultural Olimpo. En su edición 2013 se incluyeron más talleres y pláticas relativos a esta temática, asimismo, por primera vez se incluyó la proyección de

documentales, esto, según explicó uno de los organizadores, por el compromiso del festival con la promoción y difusión de proyectos locales (Sitio oficial Zombie Walk Mérida, 2014).

A nivel nacional, el director general de Mórbido considera que el evento ha crecido en un 351 por ciento (Conaculta, 2012). Las obras presentadas en el festival buscan innovar presentando al público contenidos diferentes a los entendidos como comerciales. Además de esto, el festival se ha convertido en un gran impulsor de la creación de obras relacionadas con el horror. A través de las redes sociales, el festival permanece vigente todo el año, pues constantemente se publican eventos, noticias y se realizan concursos a través de los cuales su público puede opinar, por lo que no puede considerarse solo un espectador de cine, sino que participa activamente en la evolución de Mórbido.

Se empleó un enfoque cualitativo que permite registrar conocimientos sobre la realidad tanto social como cultural a través de la descripción profunda del contexto social, así como de la información proporcionada por quienes construyen y viven esta realidad. Este tipo de estudios intentan obtener conocimientos de tipo «idiográfico», basados en la búsqueda de regularidades dentro de casos específicos (Vieytes, 2004, p. 71), utilizando el método inductivo, que parte de entender las relaciones profundas que configuran el fenómeno de estudio para llegar a la formación de conceptos que representen los hechos observados. Para ello, los conceptos del marco teórico sirven como referentes para entender los hechos que conforman el fenómeno de estudio (Vieytes, 2004, p. 70).

Investigación etnográfica

El método etnográfico tiene por objetivo «la descripción profunda y el análisis interpretativo de casos sociales y culturales significativos» (Guadarrama, 1999, p. 91). A través de este método abordamos la exploración y entendimiento del fenómeno del gusto por el cine de terror, desde las perspectivas macro, que se refiere a los factores sociales que influyen en el individuo para que este se convierta en un seguidor del cine de terror y el nivel micro, que explora las satisfacciones personales que el individuo encuentra en el cine de terror y el entendimiento que hace de sus acciones y su contexto, en relación con su posición como consumidor de este tipo de cine. También se trabajó con el caso particular del festival de cine fantástico y de terror Mórvido para ob-

servar las conductas rituales que se desarrollaron dentro de este evento público especializado en el tema del terror de reciente introducción dentro del contexto de estudio.

Observación participante

Mediante esta técnica se recolectaron datos sobre las acciones y comportamientos de los individuos con el fin de reconstruir y analizar sus procesos de integración. Mórvido funcionó como un lugar en el que los individuos adeptos al género, y quienes aún empiezan a interesarse (entendidos como un grupo con intereses comunes), pueden relacionarse con personas que comparten este gusto y expresarlo socialmente. La descripción de los hechos observados en este festival permite un mayor entendimiento acerca del tipo de relación que hay entre la persona, el cine de terror y el contexto social en el que se generan los hechos.

La observación participativa se llevó a cabo en dos registros del festival, durante su tercera y cuarta edición, respectivamente. En las observaciones se intentó participar en el mayor número de proyecciones de las realizadas en el Teatro Armando Manzanero, sede principal del festival, y la asistencia fue de forma general, como parte del público, es decir, no se contó con algún atributo como «invitado especial».

El primer registro (Mórvido, tercera edición en Mérida) se llevó a cabo del jueves 18 al domingo 21 de octubre del año 2012, asistiendo a las siguientes películas:

— jueves 18 de octubre: inauguración del festival (8:00 p.m.) y primera función *Juan de los muertos* (8:30 p.m.);

— viernes 19 de octubre: *El gabinete del Dr. Caligari* (proyectada en el teatro Daniel Ayala, 6:00 p.m.) y *Wound* (9:15 p.m.);

— sábado 20 de octubre: *The Bunny Game* (2:00 p.m.), *Penumbra* (4:00 p.m.), *Reacciones adversas* (6:00 p.m.) y *El ciempiés humano 2* (8:00 p.m.);

— domingo 21 de octubre: *Stakeland* (2:00 p.m.), *Forbidden Zone* (6:00 p.m.), ceremonia de clausura y proyección *The loved ones* (8:30 p.m.);

Otras actividades incluidas en la observación como parte del festival, aunque no fueron proyecciones, son la plática titulada «La crítica cinematográfica en el cine de terror», llevada a cabo el viernes 19 de octubre a las 9:00 a.m. y la plática «Asesinos seriales de cine y la criminología», el domingo 21 de octubre a las 12.00 p.m. En este registro no se tomaron en cuenta las actividades paralelas al festival.

El segundo registro corresponde a la IV edición del festival con fechas del jueves 10 al domingo 13 de octubre de 2013. En este registro, las funciones observadas fueron:

— jueves 10 de octubre: ceremonia de inauguración y proyección de *Cronos* (8:00 p.m.);

— viernes 11 de octubre: III Concurso de Cortometraje Universitario Mórbito Mérida (3:00 p.m.), *Replica* (6:00 p.m.), y *Dead sushi* (12:00 a.m.);

— sábado 12 de octubre: *Inbred* (1:00 p.m.), *Deadgirl* (3:00 p.m.), *Dame tus ojos* (5:00 p.m.), *Sajkil* y *Ahí va el diablo* (8:00 p.m.);

— domingo 13 octubre: cortometrajes internacionales y *Sajkil* (con los directores, 12:00 p.m.), *El túnel* (4:00 p.m.), *Halley* (6:00 p.m.), y *Archivo 253* (8:00 p.m.).

También se registraron algunas actividades como conferencias y pláticas, exceptuando las dedicadas al público infantil y cursos

especializados o actividades simultáneas a las proyecciones registradas.

Entrevista cualitativa

Este tipo de entrevista es de carácter abierto para obtener información profunda sobre el tema de estudio. Se intenta establecer una relación cercana con el entrevistado al desarrollar las preguntas a modo de conversación con el fin de recaudar puntos de vista particulares que representan ideas del grupo al que pertenece. La entrevista además involucra información de tipo «contextual y situacional» (Sierra, 1998, p. 297-301).

Utilizamos un tipo de entrevista enfocada, que tiene un objetivo explícito, aunque mantiene su carácter de abierta. Sus preguntas se desarrollan en torno al objeto de estudio para conseguir información específica y relevante sobre este (Sierra, 1998, p. 299). La información que se tomó en cuenta para nuestra investigación son las explicaciones que los propios sujetos hicieron de su afición por el cine de terror y de sus actividades con respecto a este gusto. La entrevista a profundidad clarificó cómo se lleva a cabo este proceso de conformación de gusto en los jóvenes, obteniendo tanto sus perspectivas particulares del fenómeno como sus experiencias como parte de un grupo disperso de seguidores del género, y permitió indagar en los entendidos que el sujeto hace sobre el género de terror y cómo es su experiencia al participar en los eventos públicos relacionados con el tema.

Las preguntas se estructuraron para conocer las experiencias de los entrevistados durante y después de su exposición al género de terror con el fin de conocer mejor este proceso de conformación del gusto. También se incluyen preguntas acerca de las relaciones sociales e interpersonales con personas identificadas con el gusto, y finalmente, una sección sobre el tema de los

eventos públicos del género para conocer el tipo de vivencias que experimentan las personas al participar en ellos.

Método biográfico

Este método representa un análisis profundo sobre la vida de los sujetos. Su objetivo es obtener su «testimonio subjetivo» con los sucesos y valoraciones que la propia persona considere sobre su vida (Rodríguez, 1996, p. 57). El uso de este método se justifica para investigar los momentos que conforman un hecho específico que, en el caso de la presente investigación, se refiere al surgimiento del interés de una persona por el cine de terror y su crecimiento en el gusto hasta convertirse en un público especializado. Este método resulta adecuado por su nivel de profundidad para el análisis del problema, así como por la recolección de información por parte de los propios sujetos, que son quienes viven y crean este proceso. En esta investigación el método biográfico se aplicó mediante la técnica: historia de vida.

Historia de vida

La modalidad historia de vida se basa en estudiar por segmentos o en su totalidad la vida de una persona o de un grupo social para identificar «los momentos de transición o crisis experimentados por las personas» (Piña, 1986; Della Porta, 1987; Watson, 1989; Forrest y Jackson, 1990 y Kimery, 1992 en Guadarrama, 1999, p. 96). La historia de vida se aplicó en esta investigación para alcanzar un nivel de profundidad suficiente que permitió observar el punto clave (o el punto más cercano en la medida en que la persona lo permita) por el que el sujeto se encontró con el

objeto de estudio (cine de terror) y a partir del cual fue desarrollando su interés a lo largo de su vida hasta la actualidad.

Se eligió que el registro de información se obtuviera en etapas definidas según la trayectoria académica de la persona, dividiendo su trayecto existencial en cuatro etapas a partir de la secundaria. Esta primera etapa del cuestionario hace referencia al momento más cercano en el que se considera que los sujetos conservan memorias precisas relativas a momentos claves y prácticas relacionadas con el gusto por el cine de terror. La última etapa de análisis corresponde al momento actual de vida de la persona, ya sea la universidad o en la etapa laboral, según las condiciones de cada individuo. Además, estas categorías pueden variar dependiendo de la historia de vida de cada sujeto, siendo que puedan tener una edad menor o mayor a la considerada adecuada según el grado académico. Los temas tratados en este incluyeron preguntas sobre:

- inicio del interés o lo más cercano;
- las prácticas relacionadas con el cine de terror que los sujetos realizaron a lo largo de estas etapas;
- las relaciones sociales, específicamente familia y amistades, y su repercusión en la adquisición del gusto;
- momentos o experiencias que los sujetos consideren como claves en este proceso de conformación del gusto y consumo de cine de terror;
- conformación de significados en torno a la temática;
- vínculo emocional con el objeto de interés.

Procedimientos de acceso al campo

La población sobre la cual se basa nuestro estudio está comprendida por hombres y mujeres interesados por el cine de terror. La observación participativa se realizó en dos registros del

evento «Mórbido Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror», en su tercera emisión del 18 al 21 de octubre de 2012, y la cuarta del 10 al 13 de octubre de 2013. Como es un evento público y gratuito, no implicó complicaciones la inmersión dentro del grupo.

Las entrevistas a profundidad fueron aplicadas en un periodo entre el 20 de abril de 2013 y el 10 de mayo del mismo año. La herramienta de la entrevista se dirigió a un grupo conformado por hombres y mujeres de clase media a media alta, ya que tienen mayores posibilidades de acceso frecuente a las actividades culturales como ver cine de terror. Este instrumento se aplicó a un total de catorce personas, de las cuales, cinco fueron mujeres de entre 22 y 25 años; y nueve hombres del mismo rango de edad.

Los entrevistados fueron contactados con la ayuda de personas conocidas que no forman parte de la población, y una vez iniciado el trabajo de campo se utilizó la técnica de bola de nieve para identificar a otros entrevistados. Los lugares en los que se realizaron las entrevistas fueron diversos, siempre espacios públicos como cafeterías, plazas o escuelas.

En este apartado se tratan los hallazgos que surgieron del proyecto de investigación. Estos responden a los objetivos previamente planteados sobre el entendimiento de cómo se conforman los sujetos como seguidores del cine de terror o público especializado de este, interpretado desde una visión comunicológica.

Motivos de consumo del cine de terror

Las motivaciones halladas fueron referidas en dos niveles, uno en torno a las características que definen al cine de terror como un género, como son los rasgos tanto iconográficos como sintácticos que los jóvenes encuentran atractivos y reconocen como importantes, y, por otra parte, la valoración subjetiva que surge de su relación con este género, los factores que encuentran relevantes en su experiencia al momento de ver estas películas.

En cuanto a los signos expresivos del cine de terror, el contenido argumental de historias complejas es lo más valorado. Como audiencia del género, los sujetos se interesan por una narrativa que ofrezca algo inesperado y temas macabros, así como el uso de elementos perturbadores como la violencia. La temática que les interesa en este tipo de cine es la representación del miedo humano, característica primordial en este género. Otra categoría importante es la de los personajes monstruos, estos forman parte de la estética del género, representando en este una forma de antinomia y rompiendo con la normalidad expresada en la historia, denotan la «vulnerabilidad humana». Existen otras características menos significativas que las anteriores como la música (iconografía), y relativas al contenido argumental, como las

fuentes en que se basa la historia, la recreación de asesinatos como parte de la trama y la representación del terror psicológico.

En cuanto a la valoración subjetiva que se propicia a raíz de sus experiencias personales como espectadores de este tipo de cine, el principal factor tiene que ver con el disfrute de las emociones que les produce ver esta clase de películas, especialmente la emoción de miedo. Las temáticas que despiertan este sentimiento son diversas, por ejemplo, se mencionan el miedo a lo desconocido, o a la representación de un peligro real. Actualmente las películas que utilizan el formato del falso documental son las que han logrado transmitir este sentimiento a través de una visión en primera persona y con un formato de video casero por la que los sujetos entablan una cercanía con la historia que viven los personajes.

Tienen especial relevancia las experiencias de los sujetos durante su infancia, al ver este tipo de películas y experimentar el miedo (aunque actualmente pueden no afectarles de esa forma). Esta forma de experimentar el miedo en la infancia puede entenderse como vivir un «rito de paso», donde el hecho de superar el miedo que sentían y lograr ver por completo la película que les produjo esta emoción conlleva cierto placer y un aprendizaje posterior. Este tipo de goce del miedo en la infancia tiene que ver con la sensación de alivio que se experimenta posteriormente. Dicho sentimiento puede ser intensificado por el nivel de la primera emoción de susto que recae en la siguiente. Este rito también representa para los sujetos la posibilidad de tratar con el miedo experimentado según habilidades aprendidas socialmente que les permiten manejar la carga emocional que se desprende. Este logro permite a los sujetos adentrarse más en el género.

Otra forma del valor subjetivo que los sujetos desarrollan en torno al cine de terror tiene que ver con las reflexiones que les producen los temas de este tipo de películas. Este es un rasgo muy importante en cuanto al interés por este género. Las reflexiones que como espectadores se crean pueden tratarse sobre al-

gún asunto de su propia realidad, pero entendido desde la temática de la película, o también pensar cuáles serían sus reacciones de encontrarse en una situación similar.

Un interés menos relevante hacia el género es por su función como «rito de reunión». La práctica de reunirse a ver este tipo de películas significa para la audiencia juvenil que el cine de terror es un medio que propicia la convivencia social, y esta función o uso del cine tiene cierto valor especial para los sujetos. Otro factor que motiva el interés y apropiación del cine de terror en los entrevistados es que lo consideran como algo que los define, es parte de ellos y de su ideología. Este factor representa un modelo del consumo cultural en el que los sujetos realizan una forma de consumo especializado, ya que el interés por este género de cine implica una forma de diferenciación social y de distinción simbólica en los sujetos.

También se hizo mención de la relevancia que tiene el terror como género dentro de la cinematografía, como una forma de expresión artística que los sujetos pueden tener, y por el contenido didáctico que se encuentra en las películas, donde el cine de terror implica una fuente de cultura para los sujetos. Un título en específico dentro de este nivel simbólico es el perteneciente al cine clásico como *The Mist*, interpretados como obras maestras o de auténtico terror.

Prácticas culturales en torno al gusto por el cine de terror

Otro de los objetivos de nuestra investigación fue conocer las prácticas culturales y las formas en que el consumo cultural del género es llevado a cabo por los jóvenes en el desarrollo de este gusto. Estas actividades representan la forma en que los sujetos se apropian del cine de terror una vez que lo han definido como producto cultural. Las prácticas culturales exploradas en este sentido fueron: el acto de ver películas, el acudir a eventos pú-

blicos relativos al tema, las diferentes formas de obtener información sobre el género, otras actividades culturales vinculadas con este gusto y el poseer objetos físicos relativos al cine de terror.

Iniciando con la práctica cultural de ver películas de terror, esta forma de consumo implica un modo de apropiación del género que se basa en la experiencia emocional que tienen los espectadores al momento de ver la película, compuesta por las sensaciones de temor o perturbación, pero también cierto gusto y agrado por lo representado en el filme. Otras emociones recurrentes, pero alejadas del temor, son el desestrés o disfrute y la identificación, esta se relaciona con una apropiación del género como parte de una tendencia ideológica, donde las películas generan en los sujetos pensamientos basados en la temática del género, pero relacionados con su realidad, a través del cuestionamiento sobre «si podría ser real» lo visto, que refleja una visión donde lo fantástico o ficticio tienen cabida. Las emociones poco mencionadas fueron las menos placenteras, como la incertidumbre, el asco y la depresión, o el sentirse en expectativa y en alerta al momento de disfrutar el filme.

Prácticas como consumo ritual del cine de terror

La práctica de ver las películas de terror conlleva una serie de características que la definen como una actividad ritual para quienes la realizan, pues su planificación y realización implica una serie de significados propios, aunque los sujetos la lleven a cabo de formas diversas. Entre las características que definen esta forma de consumo ritualista para una audiencia joven del género están:

1. La elección del espacio en el que se realiza la actividad, que puede ser en una sala de cine o en sus propias casas. Esta

elección depende de los diferentes ambientes que puede generar cada espacio, el escenario del hogar fue mencionado como lugar preferente, debido a la comodidad que encuentran en este. Dentro de dicho espacio la mayoría prefiere aun un lugar más personal como lo son sus habitaciones.

2. El hecho de ver las películas solos o en compañía. Aunque estas formas de expectación varían en diferentes situaciones, la forma más frecuente de ver las películas es en compañía de amigos o de parejas sentimentales (novios). Algunas razones de esta preferencia es que les ayuda a prevenir y afrontar el miedo que podrían llegar a sentir al momento de ver las películas, se hace más divertida la experiencia cuando pueden intercambiar comentarios con alguien y en algunos casos porque existe cierta diversión al observar las expresiones de miedo que otros espectadores ajenos al gusto tienen a la hora de ver las películas.

También hay espectadores que acostumbran realizar solos esta actividad, sus motivos son muy particulares, como por ejemplo el hecho de que no les gustan las expresiones de miedo que pudieran tener sus acompañantes (por ejemplo, que los agarren), o los comentarios que hacen. También se da el caso de no tener con quien compartir este gusto, o porque de esa forma pueden disfrutar mejor la película, logrando adentrarse en la historia.

3. Costumbres particulares. Algunos espectadores prefieren ver las películas de noche, hacerlo de principio a fin sin interrupciones o conseguir alimentos antes de verla, entre otras.

4. Tiempo de consumo. Este varía totalmente de una persona a otra, habiendo quienes por sus ocupaciones tienen más posibilidades de invertir más tiempo al desarrollo de esta actividad, en comparación a muchos otros que lo hacen a través de rangos de meses o semanas. Esta inversión de tiempo que los sujetos realizan al ver las películas representa una

forma de desarrollar su capital cultural en torno a este género de cine y a su vez una forma de distinción como seguidores del género.

Asistencia a eventos públicos especializados (consumo ritual)

Otra práctica relativa al consumo del cine de terror es la asistencia a eventos públicos especializados en la temática. Esta forma de consumo se desarrolla en un entorno más sociable, donde los sujetos no solo están en compañía de amigos o conocidos al momento de ver las películas, sino que conviven con muchas otras personas, conformando un público o audiencia variado, pero al mismo tiempo estable, ya que, aunque sus miembros no se conozcan entre sí, comparten el interés por el cine de terror y la experiencia de participar en el evento.

Para llevar a cabo esta práctica el principal evento público sobre cine de terror al que los jóvenes asisten es el Festival de Cine Fantástico y de Terror Mórbido, en la ciudad de Mérida. Otros eventos mencionados por algunos entrevistados son la Marcha Zombie, y eventos dispersos y ocasionales como proyecciones en el Cineclub Goya, en Cairo Cinema Café y algunos que forman parte del mismo festival Mórbido, pero fuera de las fechas en que se celebra.

Al respecto del festival Mórbido, este fue el más explorado, ya que todos los entrevistados mencionaron haber asistido al festival, aunque sea una vez, por lo que consideramos la asistencia y participación en el festival como una forma de consumo del cine de terror popular dentro de la audiencia juvenil del género. La información obtenida de ellos fue complementada por observaciones propias y reseñas de internet que nos ayudan a describir el modelo de consumo ritual del género que se desarrolla en este evento.

Prácticas y formas de apropiación del cine de terror dentro del festival Mórbido

Las actividades que los sujetos realizan en este espacio se generan como un modo de ritual público para los espectadores de cine de terror, y representan formas de apropiación que seleccionan y fijan significados que rigen la práctica de ver cine de terror en forma pública. Estas prácticas se dividen en los comportamientos, comentarios, y acciones, y dependen de las actividades o momentos del festival, ya que las personas actúan de cierto modo en cada etapa de este ritual. A continuación, se presenta la descripción de la participación que los sujetos tienen en el festival.

Este evento tiene una cantidad importante de asistentes, por lo que se requiere hacer largas filas previas a las funciones y las personas acuden desde temprano para alcanzar un lugar. Durante la espera en la fila, la gente platica de temas relativos al cine, sobre todo de películas de terror u otros géneros. Los asistentes invitados como «prensa» no deben hacer esta fila y tienen libre acceso a la función.

Acerca del modo de asistencia, los sujetos suelen ir principalmente en grupos de amigos, que se van integrando al momento de estar en la fila para entrar a la función o se encuentran dentro de la sala. Algunos asistentes acuden en parejas, ya sea de amigos, sentimentales, o sus hermanos, y también hay quienes van solos, usualmente son las personas que participan en todas o la mayoría de las proyecciones.

Dentro de la sala, la distribución de los sujetos ocupa, primero, los asientos de la parte central, en las filas delanteras y de en medio, seguidos por las filas de atrás, mientras que los asientos de las partes laterales no son tan solicitados. Las acciones más comunes antes de iniciar la película son buscar a sus amigos o per-

sonas conocidas, usar sus celulares y las personas que acuden acompañadas conversan sobre cosas variadas.

Comportamientos durante la función

Esta parte del evento inicia con la presentación de la película, y durante este momento se propicia cierta interacción entre el público y los presentadores. Al momento de concluir este lapso introductorio hay aplausos de parte del público. Los comportamientos de las personas al momento de la función en torno a la película varían dependiendo del tipo de película que sea proyectada. Una reacción notoria fue la de risas por parte del público, mientras las reacciones de disgusto en torno a las películas son menores, inclusive algunos asistentes calificaron las proyecciones como muy chistosas o humorísticas.

Comentarios sobre las películas

Los comentarios posteriores dependen mucho del tipo de película que se haya visto. Por ejemplo, en una de comedia ridícula hubo comentarios de personas decepcionadas, pero, por el contrario, hubo a quien le había parecido buena, ya que le gusta ese tipo de cine.

En cuanto a otras actividades del festival, como las conferencias, hay un menor número de asistencia en comparación con las funciones de cine. Durante las conferencias, el público presta atención, toma notas, y participa interactuando con el expositor.

Colección de objetos relativos al género

Esta no es una práctica que tenga mucho peso dentro del modo de consumo del público joven de cine de terror. Algunos objetos físicos relativos al género mencionado son principalmente las películas (los discos), libros, y figuras de personajes. Otras piezas que no son propiamente sobre cine de terror, pero se encuentran dentro de la temática son pinturas grotescas y videojuegos, entre otros. Algunas de estas piezas son conseguidas por ellos mismos o se obtuvieron a través de procesos de transmisión intergeneracional por parte de algún familiar mayor que se las cede o que los sujetos se apropian. Estos objetos pasan a formar parte del capital cultural propio del individuo.

Otras actividades vinculadas al género

Otras prácticas relativas al consumo del cine de terror son las de leer literatura de ficción, como las novelas en las que se basan las películas o sobre el género de terror en general. También practican la lectura de historias de hechos reales vinculados con esta temática (por ejemplo, historias de asesinatos reales). En otros campos está la música. El estilo de música con el que relacionan este gusto es el Metal, pero esta relación es variable, ya sea por su temática, por su arte en portadas de discos o por el ambiente que crean. Y por otra parte están las artes visuales, como la fotografía y los dibujos. El *cosplay* forma también una actividad importante, y fue posible observarlo tanto entre los asistentes al festival Mórvido, como en las participaciones durante el Zombie Walk.

Estas prácticas conforman un entorno de habituación mediática hacia el género de terror, ya que la literatura y los otros medios representan contenidos que funcionan de forma complementaria con el cine para desarrollar el gusto por el género de terror. Al respecto, algunos entrevistados mencionan cómo se

acercan a obras de la literatura con la intención de conocer más sobre la historia representada en alguna película.

Finalmente, cabe mencionar la actividad previa a las prácticas de consumo de cine de terror, que es la búsqueda de información sobre el género. Los recursos mencionados fueron el uso del internet como el principal, seguido de las recomendaciones de amigos y, en casos particulares, la influencia del evento *Mórbido*, así como los libros y la televisión, todos ellos determinados por la oferta cultural que existe sobre el cine de terror.

Conformación del gusto: recorrido biográfico, formas de acercamiento primario al género

El proceso de conformación de un público del cine de terror está vinculado con una serie de factores que han potenciado este interés a lo largo de la vida del individuo. En el caso de los sujetos entrevistados, este proceso inicia durante las etapas de la infancia y la adolescencia, entre las edades de cinco y 17 años aproximadamente.

1. Microculturas familiares, óptimas para el desarrollo de este interés: Una de las causas que llevó a los jóvenes a acercarse a este género de cine es el haber visto de forma ocasional alguna película de terror cuando alguien mayor de su familia estaba viéndola. La mayoría de los entrevistados hablan de haber tenido un contacto temprano con este tipo de películas que, tras cierta curiosidad, les condujo a una exposición frecuente al género. Esta forma de acercamiento implica una formación natural del gusto por la temprana cercanía al género, y que haya surgido dentro del ambiente familiar.

2. Contacto mediático: Es menos frecuente, este acercamiento a través de los medios también tiene lugar durante la

infancia y se da a través de la transmisión local en televisión, que facilitó el acceso cultural de los jóvenes al conocimiento y consumo del cine de terror. Este caso representa la multiplicidad de usos de los medios cuando la televisión cumple cierta función de cine.

3. Gusto adquirido: Finalmente, los casos en los que el interés por el cine de terror surgió en la adolescencia fueron menos y se dieron a partir de las amistades que funcionaron como capital social respecto al gusto y motivaron la curiosidad hacia el género.

Primeras impresiones sobre el cine de terror

Los jóvenes experimentaron principalmente impresiones de miedo hacia los personajes e impacto por escenas específicas o, en general, por el tema abordado en la película. Pero este sentimiento de miedo también les produjo emoción, deseo de continuar viendo películas del género y curiosidad en torno a los personajes de los filmes. Estas primeras impresiones aún se conservan; sin embargo, su gusto se ha refinado e incluye otro tipo de contemplación más reflexiva sobre las películas.

Etapas de la secundaria y preparatoria

Los hechos más representativos de esta etapa tienen que ver con realizar actividades vinculadas al género de terror como la lectura, la escritura, y el dibujo; sin embargo, el consumo de cine de terror es todavía una actividad muy vaga. Los temas de interés en las películas eran los temas de fantasmas y seres sobrenaturales, así como el recurso de «sustos inesperados».

En la etapa de la preparatoria las actividades no cambiaron demasiado respecto a la época de secundaria, aunque hay más actividad social, como salir al cine y realizar otras actividades con amigos. El capital social respecto al género es casi nulo. Se mencionan uno o unos pocos amigos, aunque esto los motivaba a realizar más actividades vinculadas con el género. Hay nuevos intereses sobre contenidos más explícitos (como en el caso del género *gore*), y en esta etapa inicia la forma de ver las películas de manera más analítica.

Universidad

Esta etapa se destaca por la participación de los jóvenes en eventos públicos, el reunirse más seguido con amigos a ver las películas e inclusive la propia producción cultural a partir de crear historias literarias basadas en su gusto por el género. Ellos continúan haciendo análisis sobre las películas, especialmente para calificar si esta o aquella ha sido *mala* o *buen*a. Buscan historias coherentes, buenas actuaciones, y una trama no tan repetitiva. Sus comentarios son críticos o de análisis, y referentes a si les parece divertida la película. El capital social incrementa o se mantiene.

Repercusión del gusto en la persona

En cuanto a las repercusiones de este proceso de conformación como un público especializado, uno de los factores más relevantes se refiere a las relaciones sociales que derivan de este gusto. Existe una ampliación del capital social al conocer gente con gustos parecidos. Otro suceso es que desarrollan la reproducción del gusto por el cine de terror en otras áreas culturales, a

través de nuevos productos culturales propios como la literatura, el cine o la pintura. Así, los sujetos se convierten en difusores culturales de su propio gusto.

La influencia que el cine de terror ha dejado en los jóvenes también se relaciona con su ideología y su influencia como fuente de conocimiento. A partir del contacto con el género de terror los jóvenes consideran que sus ideas han cambiado, se hacen diferentes, más «amplias», y por otra parte, ese contacto también influye como un referente cultural a partir del cual se interesan en nuevos temas y adquieren conocimientos sobre ellos.

Conformación social del gusto: el papel de la familia y amigos

Dentro del microsistema representado por la familia puede darse que los sujetos tengan familiares con quienes compartir el gusto, ya sean padres o hermanos, y con ellos pueden intercambiar comentarios e información. En el caso de compartir el interés con hermanos pequeños, los sujetos los inducen a interesarse por este género. Sin embargo, ambos sectores tienen formas distintas de consumo propias de su condición como audiencias jóvenes, adultas e infantiles. En este caso, se coincide en que los familiares prefieren ver películas que no sean tan impactantes.

También se da el caso de que la familia (o algún miembro) no comparta el gusto por el cine de terror, lo que deriva en críticas hacia el gusto de los sujetos. En este caso, las dos posturas halladas son la de los familiares que desean que los sujetos no continúen con este gusto, y por otro lado están quienes ya lo han aceptado. A pesar de esto, los sujetos no consideran esta crítica como algo relevante, indicando que no les afecta, porque respetan la opinión de sus familiares y saben que no pueden interferir en sus gustos, o porque entienden que sus familiares tengan esas ideas por los estereotipos en torno al gusto que es diferente, pero finalmente no buscan reprimir su gusto hacia el género.

Sobre el capital social, algunos entrevistados mencionaron haber tenido amigos con quienes compartir este gusto durante las primeras etapas escolares, el periodo más mencionado, y en el que tuvieron más relaciones de este tipo, fue la universidad. Las relaciones sociales en esta etapa funcionan más que como impulsores en la conformación del gusto hacia el género, como formas de reforzamiento de este.

Las relaciones sociales relativas al tener o no amigos con quienes compartir el gusto por el cine de terror son un motivo importante en la relación de los sujetos y su gusto por el cine de terror. A pesar de que los jóvenes mencionan haber tenido muy pocos amigos, o ninguno, que disfruten del género y por ende con quienes compartirlo, este factor se considera importante, porque dota al individuo de un nuevo capital cultural reflejado en la adquisición de nuevos saberes relacionados con el cine de terror.

Eventos públicos: influencia y desarrollo del gusto hacia el cine de terror

La asistencia a los eventos públicos en torno al cine de terror no es algo constante dentro de las actividades de los sujetos como público de este género; sin embargo, al menos una vez han asistido a alguno, como la Zombie Walk, que brinda una experiencia agradable donde se divierten participando en las actividades o proyecciones especiales, consideradas como eventos especializados, ya que reúnen a un público cultivado en el tema.

Por otro lado, está el festival Mórvido, con especial relevancia en cuanto a la asistencia de un público joven. El público de este evento es representado en su mayoría por personas jóvenes y estudiantes en un rango de edad entre catorce y treinta años. Los asistentes pueden ser identificados como pertenecientes a diversos segmentos sociales, así como subculturas juveniles, con ras-

gos notorios en su forma de vestir. También se les categoriza como miembros de diferentes culturas juveniles como son los *darcketos*, *frikis* u *otakus*. Estas características representan rasgos de identidad de estos jóvenes adeptos al género que conforman una audiencia juvenil propia de este contexto.

El papel de este festival se basa en acrecentar el panorama de opciones del género para los espectadores, representando una alternativa que ofrece otro tipo de cine menos comercial y que no es posible ver en otros eventos en el estado, así como nuevas obras que antes ignoraban acerca del género. Otra de sus facultades es que sirve como un medio por el cual los asistentes incrementan su capital social relativo a este gusto. Funciona como un escenario donde el consumo de cine de terror se consolida como una forma de integración, ya que reúne gente interesada en el género y esto les permite a los asistentes estar dentro de un ambiente agradable con personas que comparten el gusto, y también como escenario de comunicación que les permite convivir con sus amistades o conocer gente nueva a través de la interacción como espectadores a lo largo de las actividades del festival. En este entorno se establecen relaciones sociales sin importar que las formas de apropiación del cine de terror sean diferentes (en el caso de quienes son muy fanáticos y quienes apenas lo conocen o están ahí por otros motivos).

Pero este ambiente también genera rasgos de distinción dentro del mismo público en cuanto a sus motivos de asistencia o su forma de relacionarse con el género y de comportarse en el festival. Estos juicios que se generan a partir de los actos de las otras personas constituyen procesos de legitimación de las lecturas que ciertos sujetos tienen acerca del cine de terror. Finalmente, también existe un incremento del gusto por el género y el desarrollo de mayor sensibilidad para clasificar las películas como buenas o malas.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue conocer cómo se da la conformación y el desarrollo del gusto por el cine de terror para una audiencia joven. En esta sección presentamos la síntesis de los resultados obtenidos en el presente estudio comunicológico.

Primeros acercamientos al cine de terror

La conformación de los gustos es un fenómeno de origen tanto social como propio del individuo. Los gustos se desarrollan a través de diferentes etapas en la vida de los sujetos y conllevan una serie de significados y prácticas relativas a la expresión de estos intereses y correspondientes a cada etapa. Dichos significados y prácticas sirven para renovar o reforzar estos gustos en cada persona, pero en un espectro más amplio también forman y reconfiguran una parte de la realidad cultural de cada sociedad en que se desarrollan.

Los resultados de esta investigación demuestran la relevancia que tiene la familia como escenario de formación de los gustos de los sujetos, así como el papel de los medios como difusores culturales, ya que este proceso del desarrollo del gusto del cine de terror puede empezar desde la infancia, en caso de que sea propicio un primer contacto con el objeto de interés dentro de la familia, ya sea a través de los propios miembros o también por causa de los medios de comunicación. Por ejemplo, en este estudio la televisión resultó la principal forma de acceso mediada, pero hubo otros casos donde el inicio de este gusto comenzó a darse a partir de la adolescencia, motivado sobre todo por un entorno social menos cercano, como lo son las amistades.

Es importante señalar que la etapa de la niñez es una etapa significativa en cuanto al desarrollo de este gusto, dejando huellas que aun cuando los sujetos son mayores siguen teniendo relevancia. Al ver estas películas durante la infancia, los sujetos experimentaban un sentimiento de miedo que también funcionaba como motivante para continuar viendo estas películas, llevándolos a vivir una especie de «rito de paso» al superar la emoción de miedo que ver ciertas películas les producía y que después de haberlas visto les generaba una sensación agradable de superación. Posteriormente, tras cierta curiosidad, fueron adentrándose a una exposición frecuente hacia este tipo de películas.

Factores sociales del gusto

Como parte del proceso de conformación de los sujetos como seguidores del género de cine de terror, se identificaron algunos factores sociales, propuestos por Pierre Bourdieu, que inciden en la conformación social del gusto y su posterior consolidación, que conlleva modos de diferenciación social. Los factores más representativos fueron el capital social y el capital cultural.

Para los espectadores de cine de terror, el capital social funciona como un factor relevante a nivel cualitativo en la conformación del gusto (aun cuando su impacto numérico sea escaso, ya que como público de este género no han contado con muchas amistades que disfruten y compartan este interés). Las escasas relaciones en las que existía un interés compartido por el género cumplían con un propósito motivante sobre este gusto que los impulsó a realizar más actividades vinculadas con el género. La importancia de este factor se ve vinculada al capital cultural de los sujetos, ya que estas amistades, aunque escasas, proporcionan al individuo nuevos conocimientos relacionados con el cine de terror, que además adquiere especial valor en el interés de los sujetos por este género.

Por otra parte, el capital cultural de los sujetos se consolida principalmente por las actividades de ver películas y complementariamente el leer literatura de terror (ficticia primordialmente). Estas actividades son recurrentes desde una temprana edad y hasta la actualidad. Otras actividades que también contribuyen al incremento de este capital, como salir al cine y realizar actividades con amigos, se hacen más recurrentes con el paso del tiempo. Además de que el incremento de saberes transforma los intereses acerca de este tipo de cine con el desarrollo de una visión más analítica sobre el género y la búsqueda de escenas más explícitas (como las del género *gore*). Sobre el capital objetivado (artículos relativos a la temática), en el caso de los seguidores del cine de terror no es prioritario, pero se entabla una relación con el capital social, dado que las formas de obtención de los objetos suelen ser a través de familiares o amigos.

Consumo cultural del género

Cuando los sujetos ya han desarrollado un gusto por este género llevan a cabo prácticas por las que se relacionan con este. Estas prácticas tienen significados especiales y propios que se han ido perpetuando con el tiempo, dando sentido a la apropiación que los sujetos hacen del género. Este es el proceso de consumo cultural que los seguidores del cine de terror llevan a cabo.

El acto de ver películas de terror es la forma más importante de consumir este cine, y el interés principal es que conlleva una carga emocional significativa para los espectadores en su relación con el género. En esta práctica, el miedo evocado por estas películas es la principal emoción que los sujetos buscan sobre este género; sin embargo, para los sujetos esta emoción tiene un significado diferente, ya que no solo se experimenta como una forma de sentirse asustado, sino que va ligada de un sentimiento agradable por haber experimentado dicha emoción. Otras emo-

ciones que obtienen de este género son el desestrés, la incertidumbre, el asco, la depresión, la expectativa y la alerta.

La asistencia a eventos públicos es otra forma de consumo de cine de terror. En el caso de Mérida, el festival Mórbido es el único especializado en esta temática. En este evento se observan marcadas conductas ritualistas de los sujetos, en cuanto a formas de asistencia y convivencia en este espacio. Este festival tiene una influencia basada sobre todo en el incremento del capital cultural y social de los sujetos en torno a este género de cine.

Estas formas de interacción con el cine se apoyan en el uso de los medios de difusión por los que los sujetos obtienen información sobre este género y las actividades relativas a este. En nuestro caso predomina el uso del internet, seguido de recomendaciones de amigos.

Podemos hablar de un público de cine de terror como un público específico, que se interesa en aspectos diferentes del cine de terror a los que otras personas asocian al género, como lo son la experiencia del miedo placentero o el entendimiento del género como un medio de reflexión sobre la realidad. Asimismo, su relación con el género es muy específica y significativa, llegando a formar parte de su identidad o una forma de expresión.

Estas características les conceden una forma de distinción social como público específico, y al mismo tiempo vincula entre sí a quienes comparten estos intereses y las interpretaciones sobre el género. En esta relación con el cine de terror, además de las relaciones sociales, también se ven envueltos otros factores de tipo mediático, que han impulsado el desarrollo y la práctica de su interés.

El discurso cinematográfico sobre el mexicano en las industrias de Holl- ywood

MARCO ANTONIO MARTÍN MONFORTE

El cine como lo conocemos en la actualidad surgió en un contexto de ocio y entretenimiento, y con el transcurso del tiempo ha logrado consolidarse como un medio de comunicación masivo, al igual que la radio, la prensa, la televisión, y el internet.

El quehacer cinematográfico puede entenderse como una expresión comunicativa del ser humano; sin embargo, es necesario también entenderlo como una industria de mercado que opera a través de estrategias de producción y difusión en búsqueda de públicos cada vez más diversos y amplios.

Hollywood es el ejemplo más claro de trascendencia y consolidación de la industria cinematográfica. Su discurso es tan diverso que puede manifestarse a través de distintos géneros y estilos cinematográficos. En el proceso de creación cinematográfica intervienen múltiples principios narrativos como cuentos, mitos, leyendas, fantasías, utopías y la cultura, uno de los temas centrales para este trabajo. Este trabajo atiende, particularmente, algunos discursos del género de ficción, que es donde la industria goza de mayor capacidad y libertad para crear y representar realidades interpretadas.

En el cine de ficción, Hollywood interpreta múltiples contextos de la vida cotidiana. En este proceso de construcción y de readaptación de la realidad, se ven involucrados diversos sistemas sociales y culturales de todo el mundo, y como tal, una de las culturas involucradas más importantes dentro de su extenso mar de discurso cinematográfico es la latinoamericana, en particular la del mexicano.

El cine, como arte e industria, es un medio masivo de comunicación que se puede caracterizar como un sistema que reproduce ideologías de grupo a través de productos fílmicos. Así McQuail (1983) define a las industrias de cine, como instituciones que producen, reproducen, y distribuyen un conocimiento que permite darle un sentido al mundo, en el que, a través de las percepciones, se establecen los marcos socio-cognitivos que permiten comprender la realidad.

En este sentido, el problema de investigación que se expone en este trabajo radica en el discurso sobre el mexicano en la industria de cine de Hollywood. La creación de los discursos ha ido evolucionando en el devenir hollywoodense. Uno de los más importantes ha sido sobre las minorías, las etnias y naciones en desarrollo, categorizando y simplificando así, culturas y sociedades. Los mexicanos, al igual que los latinos, han sido representados y explotados en la industria cinematográfica de Estados Unidos desde hace ya casi cien años.

Los primeros discursos que empiezan a vincularse con los mexicanos, a principios del siglo XX, se enlistan dentro del macrogrupo de los latinos. En ese entonces eran presentados como unos gánsteres y criminales, así como también indígenas denigrados (Keller, 1988). Estos primeros discursos del hispano se realizaban casi siempre en un ejercicio monótono de degradación, donde el término *greaser*, que puede traducirse como grasoso, era usado como sinónimo del latinoamericano.

Históricamente, Hollywood ha recurrido a una fórmula clásica en su discurso sobre los otros, que se basa particularmente en la introducción del Código de Producción proclamado en 1934. Este promovía los valores morales y exaltaba la superioridad anglosajona sobre otros grupos y naciones. Bajo este esquema sistemático, la ideología denigrante en este código permitía fácilmente caer en la categorización simplificada y cosificación de los grupos no estadounidenses representados.

Alguno de los discursos sobre el mexicano que se han construido a lo largo de la historia aún persisten en el cine de Hollywood contemporáneo, otros han desaparecido, y otros cuantos han evolucionado y se han adaptado a la sociedad actual. Como en ese entonces, las industrias de cine de Hollywood siguen reproduciendo esquemas del mexicano, categorizando y simplificando su cultura.

Así, las películas de Hollywood representan un papel importante en la sociedad actual, ya que estas industrias hacen representaciones a partir de fragmentos obtenidos en el entorno social, desde una óptica reductora de las particularidades del otro. En este sentido, los filmes hollywoodenses representan una realidad desde la visión de un grupo que plantea las bases de lo adecuado e inadecuado, de lo verdadero y lo falso, de lo bueno y también de lo malo.

Objetivo general de investigación

Realizar una exploración sobre el discurso de cuatro películas producidas por Hollywood sobre el mexicano, desde un plano visual, espacial-narrativo y de construcción de personajes.

Objetivos particulares de investigación

1. Explorar el plano visual de la representación del mexicano.
2. Explorar el plano espacial-narrativo sobre la representación del mexicano.
3. Explorar la construcción simbólica de los personajes mexicanos.

Justificación de la investigación

El 11 de septiembre de 2001, también conocido como el 9/11, fue el día en el que el gigante fue golpeado por un pequeño, o al menos así hablaron los medios masivos de comunicación sobre los atentados terroristas a los Estados Unidos. Este hecho tan relevante para la historia dio paso a un posible incremento en la categorización y diferenciación entre los estadounidenses y el resto del mundo, especialmente las consideradas minorías.

Ante las grandes pérdidas que ocasionó la serie de atentados, solo había un rostro de culpa. Si bien, posiblemente, no era el único ni el verdadero, los medios masivos de comunicación se encargaron de que todo el mundo viera a Osama bin Laden como el autor intelectual de dichos atentados, catalogándolo como un peligro no solo para los estadounidenses sino también para el resto del mundo.

La serie de atentados, conocidos como el 9/11, quedó grabada en la memoria colectiva de los estadounidenses, quienes sufrieron grandes pérdidas tanto económicas como humanas. Este trágico hecho, impreso en la memoria, se ve reflejado y se manifiesta en la forma de pensar, de crear y hacer cultura desde la mirada del estadounidense. A partir de entonces, la brecha de desigualdad entre los migrantes cobró mayor relevancia, desde la desconfianza hasta el odio. Estos sentimientos se han logrado expandir más allá de las fronteras, incluyendo a latinos y mexicanos.

El siguiente marco teórico integra distintas perspectivas en torno al cine y diversas interpretaciones sobre grupos étnicos en interacción. Es claro que, en la actualidad, utilizar el término de racismo resulta posiblemente poco adecuado, pues el concepto ya no tiene cabida cuando se considera que solamente existe una raza humana. Sin embargo, considero importante plantear las visiones generales sobre el origen del término y en qué sentido se ha transformado para su comprensión actual.

El esquema teórico se encuentra estructurado en tres niveles eje: el primero es la discusión sobre la comprensión y evolución del racismo, sus dimensiones de manifestación y la comprensión del fenómeno actual, resultando la otredad cultural, los estereotipos y la ideología. El segundo eje está integrado por el discurso, su producción y reproducción. En el último, se expone el cine como el medio de reproducción y manifestación cultural, así como una industria que opera bajo lineamientos corporativos. Del mismo modo, un breve apartado expone las perspectivas de lo real y lo no real en el mundo cinematográfico.

Al final de este esquema teórico conceptual, se dedica un último apartado para la integración final de las propuestas que aquí se exponen. El objetivo de esta integración, es la comprensión del discurso en las películas de la industria de Hollywood posterior al 9/11.

Racismo: representación y evolución

Si bien el origen del concepto racismo implicaba una discriminación por genes, ahora solo le puede dar cabida al fenómeno de la discriminación o diferenciación por atributos culturales y no

biológicos. En términos generales, se puede definir la discriminación como un trato desigual, en cuanto a prerrogativas, consideración social, derechos, etc., que se establece entre individuos pertenecientes a grupos distintos y desiguales, en aquellos países o regiones en donde uno de ellos es predominante. Esto brinda una aproximación al entendimiento de las relaciones político-económicas, sociales y laborales que EUA mantiene con otros países, en especial México.

La discriminación se origina por un prejuicio racial que genera una concepción de antagonismo colectivo llamado racismo, el cual debe entenderse en la actualidad como un conjunto de creencias populistas basado en los factores culturales que constituyen las etnias. El racismo es una forma de discriminación que se originó por la desigualdad biológica, pero en la actualidad se entiende en términos sociales y culturales, bajo el supuesto de superioridad y/o inferioridad del otro u otros, ya sean grupos o individuos.

En este sentido de desigualdad, la superioridad o inferioridad de los grupos se encuentra interrelacionada con los supuestos de poder y el dominio. El poder que se idealiza es un poder simbólico, social, económico, político y cultural, así como también se puede entender en términos de estatus, privilegios, ingresos, capacidad de acceso al trabajo, alojamiento o escolarización superiores. Este poder genera una atmósfera de control social sobre grupos minoritarios, impidiendo su libertad social (Van Dijk, 2003).

Construcción de la otredad

La alteridad u otredad no puede ser considerada como sinónimo de una simple diferenciación, sino más bien como un tipo particular de diferenciación basado en la experiencia de lo extraño. Esta experiencia surge a partir de la confrontación entre las

particularidades que caracterizan a grupos humanos tales como lengua, costumbres cotidianas, fiestas, ceremonias religiosas o alguna actividad propia de dicho grupo social.

La otredad (o alteridad) permite captar y comprender el fenómeno de lo humano de una manera particular. Esteban Krotz (1988) señala que un ser humano reconocido en el sentido descrito como Otro no es considerado con respecto a sus particularidades individuales, ni mucho menos con respecto a sus propiedades naturales como tal, sino como miembro de una sociedad, encajado dentro de una esfera estructural como portador de una cultura; heredero de una tradición; representante de una colectividad; nudo de una estructura comunicativa de larga duración; iniciado en un universo simbólico e inducido a una forma de vida diferente de otras.

En este sentido, la otredad cultural desde un enfoque de discriminación puede estar concebida dentro del discurso cinematográfico sobre el mexicano. Esta construcción del otro actúa como un sistema tanto social como cognitivo de constitución y categorización de grupos.

Esteretipos

Dentro los procesos estructurales mediante la construcción del *otro*, existen mecanismos de categorización que emplean ciertos grupos humanos para clasificar sus percepciones hacia otros grupos. Es en este sentido que el estereotipo representa un nivel importante dentro de las relaciones étnicas, ya que permite comprender la manera en que los grupos sociales cosifican y categorizan al *otro* a través de procesos mentales generalizados y tipificados.

Estos procesos de estereotipación y categorización del *otro* están relacionados con los juicios de valor que se otorgan en la creación de estos procesos mentales. En este sentido, la noción

de estereotipo conlleva a otros factores como los prejuicios y la discriminación. Y remite a la idea de generalización hacia los otros, con sus consecuencias en el plano comportamental (Bourhis y Leyens, 1996).

En términos generales, y junto con la aportación de varios autores, se puede expresar que los estereotipos son un conjunto de creencias o ideas compartidas sobre las características particulares o generales, como los rasgos de personalidad, pero también los comportamientos propios de un grupo de personas o grupos de personas (Bourhis y Leyens, 1996). Es aquí cuando se hace frente a los procesos que estereotipan al mexicano. Las creencias, el mito y lo popular pasan a formar la base de un discurso cinematográfico que categoriza los rasgos particulares del mexicano.

Ideología

Dentro de las relaciones de grupos étnicos se encuentra una fase que, junto con la construcción de la otredad y de estereotipos, está vinculada a un sistema de creencias catalogado como ideología. Para la comprensión de este término es permitente abordarlo desde sus procesos de conformación, la idea como el elemento primario en la construcción de ideología.

En nuestras expresiones diarias y formas de habla cotidiana construimos y hablamos de ideas que se formulan en nuestra mente y se reproducen en nuestra interacción social. La noción de idea dentro de las prácticas sociales y los usos cotidianos se enfoca a una categoría específica de productos del pensamiento, es decir, pensamientos nuevos y originales, tanto los que se ocupan en la vida cotidiana como los de aquellas personas contratadas para pensar. Van Dijk (2006) señala que las ideas son constructores o productos del pensar, y se encuentran o no social o culturalmente compartidas.

Se entiende la noción de ideología como un elemento social que, además de ser considerado como un conjunto estructurado de ideas, comparte creencias con grupos dentro del sistema de interacción social. Dichas creencias son adquiridas, utilizadas y modificadas en situaciones sociales, y sobre la base de los intereses sociales tanto de los grupos como de las relaciones sociales entre grupos en estructuras sociales complejas (Van Dijk, 2006).

Discurso

El sistema de creación y reproducción de ideologías se estructura y manifiesta en un acto social llamado discurso. En su dimensión más general, la noción hace referencia a los productos verbales, ya sean orales o escritos que representan un acto comunicativo entre individuos o grupos de individuos. En un sentido particular y acotando el término, el discurso que aquí interesa es aquel que se presenta en el medio cinematográfico.

Teun A. Van Dijk (1997) señala que el discurso se puede entender a partir de las premisas de su forma específica del uso del lenguaje, así como una forma específica de interacción social. Se interpreta como un acto comunicativo completo en una situación social compuesto por tres dimensiones principales que lo caracterizan:

1. El uso del lenguaje
2. La comunicación de creencias
3. La interacción en situaciones de índole social

De esta manera, el discurso se puede concebir como el uso del lenguaje particular del cine de Hollywood, que comunica un conjunto de creencias basadas en la diferenciación del *otro*.

El cine como cultura e industria

Dentro del complejo del ser humano y sus relaciones sociales, existen elementos a los que se les denomina cultura, una propiedad intelectual que trasciende al ser humano pero que se construye a través de él. Así, la cultura se constituye, entre otras cosas, por creencias de la gente, sus ideas, sus valores y sus concepciones de la realidad misma. Se manifiesta en la religión, en las leyes, en las artes, en las ciencias y en todas las actividades que practica el ser humano (Tudor, 1975). A esto se agrega que la cultura la crea el ser humano y lo hace para definir el sentido y la importancia de su mundo en épocas determinadas.

En este sentido, la cinematografía como medio de expresión artística surge como un instrumento reproductor de imagen; sin embargo, con el devenir tecnológico y cultural, el cine se consolida como una nueva forma de comunicación y expresión cultural. El cine es un medio audiovisual construido a partir de un sistema de creencias. Es una manifestación de ideologías de un segmento de la sociedad. El cine, dentro de su gama más amplia de manifestación, puede considerarse como un medio de reproducción cultural. El cine es cultura, es un reflejo de las concepciones de la mente humana que proyecta sueños e interpretaciones de la realidad (Michel, 1994).

Manuel Michel (1994) señala dos aspectos fundamentales en los que funcionan el cine y la cultura. El primero, como espejo que refleja el contexto histórico, sociológico y ético en el que se produce. El segundo, como sujeto informador portador de conocimientos específicos y de análisis de la realidad.

Así el cine, conformado desde su nacimiento como lenguaje, deviene al mismo tiempo como una industria y medio de condicionamiento ideológico. Existe como una idea, como una industria, como un proceso creativo comercial e ideológico que se

manifiesta de manera muy concreta, a través de los productos filmicos. Cada obra es el resultado y la evidencia de un proceso cultural en un contexto determinado (Michel, 1994).

El cine como manifestación cultural debe entenderse, del mismo modo, como una industria cultural, en el caso de Hollywood, de una sociedad estadounidense.

Lógicas de producción en la industria cinematográfica

Con base en la propuesta teórica de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, Edgar Morin (Maigret, 2009) se adentra al campo de las industrias culturales desde su propia perspectiva de la teoría crítica. Señala que el crecimiento de una cultura está basado en las formas de producción de las empresas que operan sobre un mercado internacional. En términos de Morin, es un acto de democratización en el que el «mercado permite responder a la igualdad de las condiciones, visible en la búsqueda generalizada de diversiones, participando en la construcción de un público históricamente nuevo, el gran público» (Maigret, 2009, p. 301).

Morin plantea un discurso un poco alejado de las ideas de Adorno y Horkheimer, señala que «el éxito de las industrias culturales no es una consecuencia del proceso de mistificación que aletargaría las mentes, este se explica ante todo por su aptitud de complacer, a interesar a la gente por sus obras suficientemente ricas, socialmente realistas» (Maigret, 2009, p. 301). Con base en esto, el producto de los bienes no puede pensarse como un resultado repetitivo fundamentado en las lógicas financieras de estandarización. Las industrias incursionan en distintos campos con el objetivo de innovar y generar mayores y mejores contenidos. En relación con los bienes, los centros productores de cultura como el cine no pueden estar siempre a la deriva y en la monotonía de reproducir fragmentos de la realidad con la finalidad de satisfacer

y encajar necesidades sociales, sino que es prioritario que las industrias culturales exploren en los terrenos de las nuevas tendencias de experimentación.

El cine: realidad y ficción

Edgar Morin (2001) plantea una dualidad entre las representaciones de lo real y lo irreal. Lo real está impregnado por una visión subjetivada de los sueños y las fantasías. Lo irreal se construye a partir de lo real, toma los principios de un entorno real para luego evocar a la imaginación, una ilusión de la realidad. Dentro de esta dicotomía, el filme de ficción, producto genérico y universal del cine, abre un dominio en el que se mezclan y combinan lo verdadero, lo verosímil, lo idealizado, lo fantástico y lo increíble. Es una mezcla que constituye y da paso tanto a lo fantástico como a lo documental. El cine se compone de fragmentos de irrealidad y de realidad que se yuxtaponen para construir una pieza heterogénea que al final se constituye como una totalidad homogénea (Morin, 2001).

Al pensar en el cine como una representación icónica de la realidad, es vital no desligarlo de su aspecto subjetivo. El cineasta y teórico ruso Andréi Tarkovski (2009) señala que observar presupone una selección. En este sentido, desde el momento en que los realizadores cinematográficos colocan la cámara a cierta altura, distancia, tipo de lente, ángulo, etc., están condicionando y manipulando la realidad desde un punto de vista subjetivo.

Ante la capacidad cinematográfica como instrumento de representación fidedigno de ideologías basadas en la objetividad del entorno y lo real, André Bazin (1990) señala que el mito que dirige la invención del cine es un mito del mismo realismo integral. Es una recreación del mundo a su imagen, una imagen en la que no pesaría la hipoteca de la libertad de la interpretación del artista, ni la irreversibilidad del tiempo. Es preciso señalar que,

en la naturaleza del cine como medio de representación, no es posible concebirlo como un sistema perfecto de mimetización de la realidad, sino más bien como una representación parcialmente subjetiva de la realidad, influenciada por los realizadores.

El cine es un juego entre la realidad y la ficción, pero su capacidad verosímil debe orientarse hacia lo real debido a su base fotográfica, que le permite convertirse en un testigo y documento casi fidedigno, por el hecho de estar construido para registrar tal cual todo lo que se encuentre frente a la cámara (Casetti, 2010). Esto es lo que justifica el vínculo íntimo con la representación de la realidad. A pesar de ser el cine un medio de representación ficticia, su capacidad fotográfica innata lo hace convertirse en un instrumento que refleja fielmente la realidad.

Por otro lado, Morin (2001) señala que los productos cinematográficos nacen de necesidades afectivas y necesidades racionales que se unen arquitectónicamente para construir complejos de ficción. Esta construcción se realiza a partir de los distintos contextos de la época, con influencia de las sociedades, la cultura y la economía.

No es posible pensar en el cine como un reflejo fiel de la realidad, ya que esto supondría reducir la realidad a un factor de apariencia, a una estructura o a un código, e implicaría una reducción del cine a un mero producto de relaciones materiales y estructurales encerrado en el estrecho perímetro de sí mismo (Orellana, 2003).

Discurso de ideologías estadounidenses en la industria del cine de Hollywood

Los efectos de la confrontación en las relaciones étnicas pueden ser considerados constituyentes de una ideología con visiones de superioridad-inferioridad o diferenciación que crea categorizaciones simplificadas de la imagen del grupo o los grupos

de individuos. Esta ideología se expresa a través de actos sociales como el discurso, en particular el del medio cinematográfico. A través de sistemas simbólicos constituidos por la imagen y el sonido, el cine de Hollywood tiene la capacidad de expresar discursos que contienen ideologías sobre la construcción del *otro* originadas por un segmento de sociedad estadounidense.

El cine como cultura se comprende, por una parte, como un espejo que refleja un conjunto de creencias que dan origen, orden y control al mundo de los individuos; por el otro lado, el cine debe ser comprendido también como una producción cultural. Esta expresión y reproducción de la cultura está controlada por un segmento de población, un grupo que tiene acceso y poder a medios de producción que se reproducen a través del cine, con ideas que van de acuerdo con sus principios ideológicos.

Asimismo, el cine como industria debe entenderse como una institución de mercado dentro de la economía lucrativa. Hollywood es un sistema industrial de estudios cinematográficos, dinámico, que se mueve al mismo paso de la sociedad. Hoy, estos emporios, a través de la búsqueda de satisfacción de las audiencias, pretenden generar éxitos comerciales como cualquier institución corporativa.

Como medio reproductor y manifestación de la cultura, el cine de Hollywood está basado principalmente en el cine de ficción. Este estilo particular se caracteriza por una reconstrucción de la realidad. Su método consiste en retomar fragmentos del entorno para alterarlos y reproducirlos de una determinada manera. En este sentido, el cine hollywoodense retoma elementos de ideas de un segmento de la sociedad y los estructura en ideologías que se manifiestan a través de símbolos tanto visuales como sonoros constituidos como películas de ficción.

El sistema de los modos de producción de los estudios de Hollywood estuvo instaurado por casi 50 años como un monopolio encargado de reproducir contenidos desde una rigurosa estructura vertical. Posteriormente, estos monopolios se transformaron en un sistema más flexible, que permitía cierto grado de autonomía en cada una de las extensiones de los departamentos de producción. Los cambios que llegaron a los estudios iban en beneficio de la autonomía de cada espacio de producción, no obstante, el régimen del poder aún persistía en la toma de decisiones (Martel, 2011).

La imagen del mexicano en el cine de Hollywood

La degradación hispana era ya una representación casi monótona en los primeros filmes hollywoodenses. En 1910, los estereotipos mexicanos se centraban en el bandido, el bufón y la dama morena. Para 1920 se incluyeron el caballero y el gánster. Con base en el sistema estadounidense de producción, el mexicano siempre estaba destinado a ser el personaje que tenía que morir, ser ridiculizado, castigado, seducido o redimido por los protagonistas estadounidenses (Keller, 1988). Para inicios de los años treinta, Hollywood empezó a producir filmes de gánster, luego se le sumó el subgénero gánsteres-*greasers*, con la representación de personajes latinos.

El discurso que se creaba en las películas hollywoodenses se basaba en la aspiración al éxito por el camino del bien, y solo se podía lograr perteneciendo al círculo socio-económico y cultural estadounidense. De acuerdo con la visión ideológica de cada

filme, la riqueza, la fama y el poder solo pueden estar al alcance de los estadounidenses, siendo este el individuo premiado por su virtud (Keller, 1988). Bajo el sistema social y moral, todo podría simplificarse en una fórmula del nosotros (estadounidenses) como superiores ante ellos, los afroamericanos, latinos, indios y cualquier grupo minoritario étnico. Ellos son los que atentan y ponen en peligro el sistema de valores estadounidense, y el nosotros interviene por la fuerza para estabilizar el orden y la paz en los conflictos.

]

Migración mexicana

El fenómeno migratorio que ocurre entre México y EUA es de carácter principalmente económico, que responde a la combinación de factores estructurales, tales como las profundas disparidades económicas y salariales, la complementariedad demográfica y un contexto de creciente integración económica entre ambos países (Uribe, Ramírez y Labarthe, 2012). La situación de los procesos migratorios que atraviesan estos países se remonta hacia finales del siglo XIX; sin embargo, fue hasta la Segunda Guerra Mundial cuando Estados Unidos se enfrenta ante una escasez de trabajadores del mercado laboral, por lo que firma un contrato con México de trabajadores temporales, conocido como el programa Bracero, entre 1942 y 1964. Eso trajo consigo un incremento de la población mexicana a territorio estadounidense.

Los datos señalan a México como el país con más migrantes en territorio estadounidense. La población mexicana representa el 4 % de la población total de EUA y el 30 % de la población migrante.

Violencia mexicana

La violencia por el narcotráfico en México es una situación que posiblemente delata las políticas internacionales con EUA, así como sucede con otros países del resto del mundo. Las noticias que viajan en la prensa internacional catalogan a México como uno de los países más violentos del mundo. El imaginario sobre el discurso del mexicano pudiera verse afectado por los datos que más sobresalen y caracterizan al país, tales como la violencia, la corrupción y la pobreza, entre otros.

Los datos del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal señalaron a nueve ciudades mexicanas dentro de las más peligrosas y violentas del mundo. La mayoría de las ciudades de la lista eran provenientes principalmente de países de Latinoamérica: Honduras, Venezuela, Guatemala, El Salvador, México y Brasil (Ortega, 2014). En el 2014 la ciudad de Acapulco, México, ocupaba el lugar número tres dentro de la lista de las más peligrosas y violentas, detrás de Caracas, Venezuela y San Pedro Sula, Honduras, primera en el listado. No obstante, para los años 2008, 2009 y 2010, México encabezaba la lista con Ciudad Juárez. Sus índices de homicidios se fueron reduciendo, ya que para el 2011 ocupaba el segundo lugar, para el 2012 el número 19 y en el 2014 se sitúa en la posición número 37 (Ortega, 2014).

Terrorismo estadounidense

El terrorismo es quizás uno de los actos más violentos que ha marcado la historia de Estados Unidos, en especial el de 2001. En este año, supuestamente, un grupo de terroristas causó grandes pérdidas económicas, materiales y humanas por el secuestro de aviones comerciales. Después del atentado del 11 de septiembre, EUA creó una brecha de seguridad relacional con el resto de los países. Este fenómeno ocasionó un descontento y ofreció una

nueva óptica, en la que EUA concebía al resto del mundo, incluido México, como elemento de peligro e inseguridad social.

Hollywood contemporáneo

En la actualidad, Hollywood ya no puede ser concebido como aquel monopolio de cine estadounidense que se constituía por un sistema de producción ortodoxo. Hoy ha cambiado a un nuevo sistema en los procesos de producción fílmica. Hollywood es una industria de cine, que con el desarrollo de sus estudios ha llevado a reformular nuevos mecanismos de producción, generando cambios en los departamentos de realización, producción e inversión financiera.

Hoy, la industria de cine hollywoodense está dotada de autonomía en cada uno de los departamentos que forman parte del proceso de fabricación de la película. Ahora se puede hablar de un nuevo Hollywood, donde todo el mundo es independiente, todo lo contrario al viejo sistema, donde los estudios eran dependientes uno de otro (Martel, 2011). La manera en que operan ahora estas industrias está basada en trabajos por contrato. Todos los puestos en la realización de una película son efímeros. El productor, director, fotógrafo y los demás centenares de personas son contratados por la casa productora en el tiempo estimado para la realización del filme. Salvo algunos miembros que han vivido y seguirán dentro de los estudios, el tiempo de vida de la mayoría de los puestos cinematográficos es efímero.

La visión estadounidense del cine reposa bajo el supuesto del negocio. El cine llega a EUA como un producto más de la industria del mercado del entretenimiento. El objetivo se centra en explorar los mercados de la audiencia para abastecer las necesidades del cliente, operando en todo momento bajo la lógica de invertir para generar ingresos económicos. La ideología que acompaña el cine hollywoodense se basa en una visión empresarial-

mercadotécnica, satisfacer las necesidades del cliente para generar ganancias.

Este trabajo se desarrolló a partir del método cualitativo en las dimensiones visuales del discurso sobre el mexicano en cuatro películas producidas y distribuidas por industrias de cine de Hollywood posteriores al 9/11. El diseño de investigación fue elaborado con el fin de identificar, describir, analizar e interpretar la representación del mexicano en el discurso del cine de Hollywood.

Metodología del análisis fílmico

Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) definen el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente tanto en su descomposición como en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc. (Casetti y Di Chio, 1991). El objetivo de este proceso de descomposición y recomposición del filme es analizar por separado los fragmentos que componen la película, desde su elemento básico, los fotogramas, para luego constituir generalidades a partir de lo analizado por fragmentos y escenas.

El corpus

De acuerdo con lo expuesto, las fases de selección de las películas fueron las siguientes:

1. Relevancia del tema. A través de la base de datos del portal IMDB, se hizo una recopilación de todas las películas estadounidenses producidas y/o distribuidas por cualquiera

de los estudios de la industria de Hollywood. Cada filme tenía que cumplir por necesidad, en su historia, la representación del mexicano en alguna o más escenas.

2. Temporalidad. Las películas fueron segmentadas por una temporalidad de once años, que va después de 2001, fecha de los atentados en EUA, y hasta 2012, fin del período de gobierno del presidente que declaró la guerra contra el narcotráfico, Felipe Calderón. Esto, con el fin de establecer un lapso de tiempo en el que muy probablemente se desataron varios factores que pudieron involucrar directamente a México dentro del discurso fílmico de EUA.

3. Consistencia. La constante representación del mexicano en distintas escenas de las películas fue necesaria para determinar la selección de los filmes con mayor relevancia narrativa en los roles y la representación de los personajes y contextos mexicanos.

4. Género. Las películas donde se hizo con mayor constancia la representación del mexicano fueron las comedias y los dramas de acción. Estos dos géneros cinematográficos, de los más taquilleros, determinan junto con las demás categorías de selección las películas más óptimas para el desarrollo de este trabajo.

Las películas hollywoodenses seleccionadas de la base de datos IMDB (Internet Movie Database) que van de 2001 hasta el 2012 fueron dos comedias y dos dramas de acción. Considero que estas películas contienen discursos diversificados sobre el mexicano, además de que la presencia de este grupo destaca de manera relevante en la historia de cada filme.

1. *Jack and Jill* (2011). Producida por Columbia Pictures. Sinopsis: La familia de Jack Sadelstein se prepara para el evento anual que teme: la visita de acción de gracias de su

hermana gemela, la necesitada y pasiva-agresiva Jill, a quien se reusa a abandonar (IMDB, s. f.).

2. *Spanglish*. (2004). Producida por Columbia Pictures. Sinopsis: Una mujer y su hija emigran de México para una vida mejor en Estados Unidos, donde empiezan a trabajar para una familia en la que el patriarca es un chef recién celebrado, y casado con una mujer insegura (IMDB, s. f.).

3. *Man on fire* (2004). Producida por los estudios 20th Century Fox. Sinopsis: En la ciudad de México, un exasesino jura venganza contra los que cometieron un acto incalificable con la familia que fue contratado para proteger (IMDB, s. f.).

4. *Savages* (2012). Producida por Universal Studios. Sinopsis: Los cultivadores Pot, Ben y Chon se enfrentan contra el cártel de drogas mexicano que secuestró a su novia compartida (IMDB, s. f.).

El análisis del discurso

La metodología de análisis que se construyó para la elaboración de este estudio se constituye por parámetros de signos visuales y discursivos. Este trabajo se aborda desde la unión de dos perspectivas, la semiótica y el análisis del discurso. El primero identifica los niveles de representación visuales y físicos del mexicano, mientras que el discurso se basa en la representación más abstracta, la construcción de la narrativa del filme.

De acuerdo con el discurso fílmico, la unidad de análisis se constituyó a partir de las escenas que construían discursos sobre el mexicano. Asimismo, se hizo una recopilación de los fotogramas más representativos de las escenas, como subunidades narrativas y visuales. En cada película seleccionada, tanto comedia como drama, se identificó cada momento escénico donde la representación del mexicano se hacía presente.

Para lo siguiente, se extrajo un fotograma de cada escena seleccionada con el objetivo de tener una referencia visual y representativa de cada una. Se realizó una tabla con los criterios de análisis basados en la metodología discursiva y semiótica para cada escena y/o fotograma del filme.

El siguiente esquema (tabla 4) de criterios está constituido por tres categorías principales: la visual, la narrativa y la construcción de los personajes.

Tabla 4. Criterios de análisis		
<i>Criterios</i>	<i>Categoría</i>	<i>Definición</i>
Visual: describe las características físicas y visuales de la escena.	El ambiente	Es lo que conforma y compone la escena (incluyendo lo que no está identificado como parte de la mexicanidad).
	Símbolo	Signo convencional que se basa en una correspondencia codificada.
	Ícono	Signo que reproduce los contornos de un objeto.
Narrativo: describe las construcciones narrativas del filme.	Los nexos	La relación, función y objetivo de la unión entre personajes y objetos que conforman la historia.
	La narración	Concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos.
	Los acontecimientos: acciones y sucesos	Los hechos que puntúan el ritmo de la trama, marcando su evolución.
Personajes: describe las características físicas y roles de los actores dentro de la estructura narrativa.	El personaje como persona	La identidad irreductible, el carácter, la actitud y el perfil físico que definen al sujeto

	El personaje como rol	La gama de comportamientos y acciones que lleva a cabo el sujeto.
	El personaje como actante	Las relaciones estructurales y lógicas que vinculan al sujeto con otras unidades.

De acuerdo con el esquema anterior, el diseño elaborado para el análisis de las cuatro películas está conformado por tres dimensiones principales: la visual, la narrativa y la de construcción del personaje. Cada una de las películas fue analizada bajo cada uno de estos tres esquemas para poder obtener una primera imagen sobre el discurso visual de las cuatro películas, luego sobre el discurso narrativo y por último sobre el discurso de la construcción de los personajes.

Dimensión visual

La dimensión visual se basa en la representación de la realidad a través de todo aquello que podemos percibir en la pantalla como imágenes en movimiento. Esta categoría se compone de tres categorías: ambiente, ícono y símbolo.

Categoría de ambiente

Esta categoría hace referencia a la descripción de los elementos que acompañan y conforman la escena, es decir, la atmósfera. En este sentido, el ambiente abarcará los campos atmosféricos donde los personajes mexicanos desempeñen acciones del guion.

Figura 1. *Man on fire* (2004). Dimensión visual en la categoría de ambiente.



El auto donde viaja el personaje estadounidense es conducido por una calle de la Ciudad de México;
se observa a un grupo de mujeres en la puerta de un bar.

El ambiente reproducido en las calles de México se constituye por el constante flujo de personas y sus diversas actividades. En esta escena el ambiente se centra en la práctica de la prostitución femenina como un oficio que pareciera legal y cotidiano en las calles públicas de la ciudad de México.

Categoría de ícono

La categoría de ícono hace referencia a un signo visual que representa un elemento a partir de la reproducción de sus características físicas. Existe una similitud entre el ícono y el objeto representado.

Los íconos que representan la vestimenta de la mujer mexicana en las reuniones y/o celebraciones familiares se componen básicamente por un vestido liso en tonos claros, algunos con estampados floreados. Asimismo, también se presentan íconos de la cultura pop como el pastel, banderas, y botanas de tomate con chile.

Figura 2. *Spanglish* (2004). Dimensión visual en la categoría de ícono.



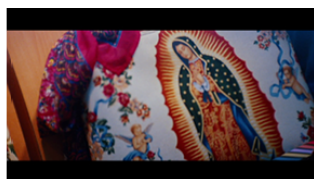
Un grupo de personajes mexicanos de parentesco familiar (la mayoría mujeres) se reúnen para celebrar un cumpleaños en el interior de una casa.

Categoría de símbolo

La categoría de símbolo hace referencia a un signo visual que representa un elemento únicamente por convención social. No existe una aparente relación entre el símbolo y el objeto representado, esta representación se da a partir de las normas estructuradas de una sociedad.

La imagen de la Virgen de Guadalupe es representada como un símbolo adherido a la de la religión y fe de los mexicanos, así también como un elemento de identidad cultural.

Figura 3. *Man on fire* (2004) y *Savages* (2012). Dimensión visual en la categoría de símbolo.



La Virgen de Guadalupe se presenta en distintas escenas de las películas.

Lo narrativo

Se puede decir que el nivel narrativo es el encargado de dimensionar una estructura a partir de una base visual y sonora. Casetti y Di Chio (1990) definen a esta categoría como concate-nación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. Asimismo, esta categoría se compone de tres categorías: la narración, los acontecimientos y los nexos.

Categoría de narración

Debe entenderse a la narración como esa categoría encargada de la descripción de las acciones que se realizan dentro de la estructura audiovisual, que marcan y dotan de ritmo a la trama de la película.

Los acontecimientos que ocurren en esta escena son actos violentos en contra del personaje mexicano. Dichas acciones se efectúan sin aparente intención, por lo que los actos violentos no son sancionados. Ante estas acciones, los personajes mexicanos no pretenden encontrar solución, sino más bien evadir el problema.

Figura 4. *Jack and Jill* (2011). Dimensión narrativa en la categoría de acontecimientos.



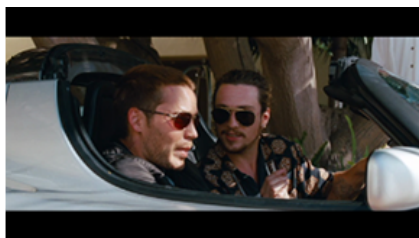
El personaje estadounidense se prepara para golpear una piñata con los ojos vendados. En un intento fallido, el palo golpea a un personaje mexicano, y otro grupo de mexicanos llegan para levantarla y darle de comer chiles rojos.

Categoría de nexos

La categoría de los nexos se basa esencialmente en encontrar la relación, la función y el objetivo de la unión entre los personajes con otros personajes y los elementos que conforman la estructura narrativa.

El nexo entre las drogas y los personajes estadounidenses evocan un contexto no violento sin búsqueda ni intención de problemas y conflictos. Esta relación se expone como una labor cotidiana sin sanciones por parte de la ley.

Figura 5. *Savages* (2012). Dimensión narrativa en la categoría de nexos.



Jóvenes estadounidenses en el rol de narcotraficantes.

El personaje

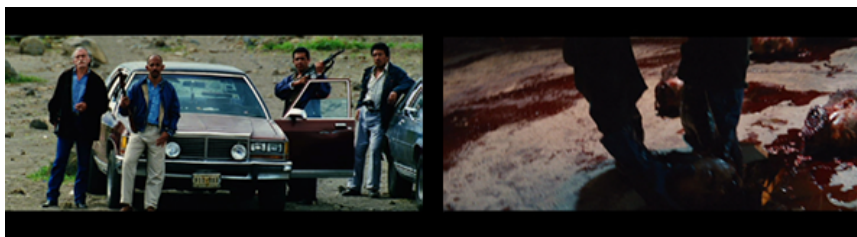
La dimensión de personaje se entiende como aquel elemento dotado y encargado de ejecutar las tramas que conforman la narrativa. Es el encargado de que los acontecimientos, funciones y las acciones se lleven a cabo. La categoría se subdivide en tres categorías: el personaje como actante, el personaje como rol y el personaje como persona.

Categoría de actante

La categoría del personaje como actante observa las redes y la relación que se conforman entre los elementos de la estructura narrativa. Es así un elemento válido por el lugar que ocupa dentro de la narrativa y la contribución que realiza para que esta avance. La función del actante se basa en la posición que ocupa dentro de la estructura narrativa y la operación que desempeña dentro de la misma.

El personaje mexicano como personaje actante dentro de la estructura narratológica se presenta como el elemento antagonista que rompe el equilibrio de los personajes de la historia. Los mexicanos se anteponen como los personajes violentos del narcotráfico que atentan contra la seguridad del resto de personajes no mexicanos.

Figura 6. *Man on fire*, 2004, y *Savages*, 2012. Dimensión del personaje en la categoría de actante.



Un grupo de personajes mexicanos desempeñan sus relaciones e implicaciones con el narcotráfico y cárteles de México.

Categoría de rol

La subcategoría del personaje como rol se basa principalmente en identificar el tipo de papel que asume el actor en alguna actividad particular, que sostiene y conforma la estructura narrativa.

El mexicano como personaje en la categoría de rol se presenta como el empleado doméstico y a la mujer mexicana como la persona encargada de mantener el orden y limpieza en la casa. El personaje mexicano es representado como el jardinero de la casa, encargado de mantener cuidadas y con vida a las plantas.

Figura 7. *Spanglish*, 2004, y *Jack and Jill*, 2011. Dimensión del personaje en la categoría de rol.



El personaje mexicano (mujer) trabaja en la cocina. El personaje mexicano (hombre) trabaja en el jardín.

Categoría de persona

La categoría del personaje como persona se basa esencialmente en todo aquello con lo que se pueda construir un esquema gráfico del personaje. Como persona, además de referirse a multiformes determinaciones del individuo, esta categoría está apoyada y constituida bajo la identidad física.

La categoría del personaje como persona representa una constante en los rasgos físicos de los personajes mexicanos:

— *masculinos*: tono de piel morena, edad promedio de 40 años, cabello crecido, barba y bigote crecido;

— *femeninos*: tono de piel morena, edad promedio de 40 años, complexión delgada, cabello suelto.

Figura 8. *Man on fire*, 2004, y *Jack and Jill*, 2011. Dimensión del personaje en la categoría de persona.



Representación de las características físicas de los personajes mexicanos.

El discurso sobre el mexicano en el cine de Hollywood se representa en este análisis a través de tres niveles: el narrativo, el visual y el de construcción de personajes.

De esta manera, las ideologías presentes en cada filme se constituyen a través de una enfática diferenciación del mexicano con respecto al resto de los personajes. Las películas se constituyen de varias escenas en las que se expresan temas sociales en torno a la cultura mexicana. Cada película presenta en distintos niveles y momentos un discurso sobre el mexicano. En este sentido, se puede catalogar el discurso sobre el mexicano primeramente por el género cinematográfico. Por un lado, las comedias y por el otro las películas de acción.

De acuerdo con los niveles de análisis expuestos anteriormente, el discurso sobre el mexicano en las comedias se torna de la siguiente manera:

a) Nivel narrativo: los personajes que interactúan dentro de los filmes son básicamente mexicanos y estadounidenses. Los esquemas narrativos se componen de una relación asimétrica en la cual el latino es siempre el empleado del anglosajón. En virtud de esta asimetría de puestos laborales, las relaciones entre ambos personajes suceden por la vía amistosa y cordial.

b) Nivel visual: los ambientes iconográficos y simbólicos que surgen en las escenas de estas películas se componen básicamente por los espacios laborales de los personajes, la cocina y el jardín, para mujer y hombre, respectivamente. Dentro de algunos espacios alternos, algunos signos se adhieren como parte de la cultura mexicana estereotipada,

como el sombrero, los tacos, los elotes, los chiles y la piñata, entre otros.

c) Nivel de personaje: los personajes que se presentan en el discurso son contruidos con una edad promedio de cuarenta años, tanto para hombre como para mujer, ambos con piel morena. Las posiciones que ocupan estos personajes dentro de la película están destinadas a ser de empleado manual, ya que va de acuerdo con sus capacidades, según la propia narrativa. En el caso de la mujer, porta actitudes de timidez y sensibilidad, encapsulada en un estilo de los años cincuenta, con colores de vestimenta neutros y falda tipo *swing*. Al hombre, sus capacidades lo describen como una persona desalineada, divertida y alegre. Para ambos géneros, el nivel de las capacidades intelectuales se degrada y se evidencia en las acciones torpes y erróneas que se desarrollan dentro de su papel.

Para el caso de las películas de acción dramática, los niveles de representación se reflejan de la siguiente manera:

a) Nivel narrativo: la estructura narrativa que surge entre los personajes estadounidenses y mexicanos está basada en la enemistad. Los latinos son representados como violentos asesinos que perturban el orden social de los anglosajones. Al tener un mismo interés, la relación entre los personajes siempre es de aversión. A pesar de estar en una lucha de intereses similares, los mexicanos son presentados como los enemigos que al final de cada historia terminan vencidos por los personajes estadounidenses.

b) Nivel visual: el ambiente visual en el que se desarrolla la mayoría de las escenas de la historia, las cuales suceden en callejones oscuros. Algunos de los signos más recurrentes son el sombrero y las botas. Asimismo, en algunas escenas se presenta la bandera de México, así como elementos simbóli-

cos de la Virgen de Guadalupe y calaveritas de día de muertos.

c) Nivel de personaje: al igual que en las otras películas, los personajes mexicanos se construyen con una edad promedio de cuarenta años, con color de piel morena. También son presentados con un aspecto desalineado y con un estilo vaquero. El rol de estos personajes, en su mayoría hombres, es ocuparse de labores violentas. Su única función en la película es asesinar.

En este sentido, el discurso sobre el mexicano en el cine de Hollywood puede ser presentado desde dos perspectivas que van de acuerdo con el género cinematográfico. El mexicano presentado en las películas de comedia está destinado a ser el empleado manual de los personajes estadounidenses. Bajo esta relación, los anglosajones se posicionan como un grupo superior, ya que, a través de esta codependencia, todas las relaciones pueden ocurrir en términos de armonía. Los personajes mexicanos no poseen la capacidad intelectual ni el estatus para adquirir empleos que no fueran de jardinero o cocinera.

En el otro extremo, el mexicano presentado en las películas de acción dramática es catalogado como bandido y asesino, que atenta contra los intereses de los personajes estadounidenses. En esta relación de juego de intereses entre los personajes, el que siempre será beneficiado es el anglosajón. Los roles ocupacionales de los personajes mexicanos como hombres violentos están determinados en un ambiente del narcotráfico.

El discurso cinematográfico de estas películas se sostiene a través de un nivel de discriminación hacia los mexicanos. La postura de superioridad de algunos grupos anglosajones en las relaciones con los mexicanos, propician un tipo de discriminación particular que utiliza o reproduce estereotipos de la cultura mexicana.

Desde la construcción de la otredad se pueden entender los procesos de interacción en las relaciones de grupos sociales. Así, los mexicanos que migran a territorio estadounidense y el constante flujo de información mediática sobre la violencia en México permiten a los estadounidenses reconocer una cultura bajo los términos de desigualdad y violencia. En este sentido, las posiciones desiguales en la construcción de la otredad entre mexicanos y estadounidenses generan relaciones asimétricas de poder, en las que los primeros son despojados de atributos culturales creados por los segundos, de manera simplificadora.

A través de estas interrelaciones asimétricas de grupos sociales, el discurso de Hollywood construye categorizaciones sobre la cultura mexicana, exaltando o ridiculizando sus atributos. Así, los estereotipos que se crean en torno a los mexicanos parten de creencias, juicios de valor y atajos mentales con los cuales algunos grupos anglosajones simplifican en estructuras simbólicas a la sociedad mexicana.

Estos procesos mentales que surgen a través de un choque cultural, y que se basan en la superioridad estadounidense sobre la mexicana, se estructuran en ideas que constituyen ideologías. De esta manera, la ideología discriminatoria de grupos estadounidenses que poseen control y poder en los estudios de Hollywood, se manifiesta a través de un acto social llamado discurso, caracterizado por sus particularidades simbólico-visuales y narrativas.

El discurso, como acto social, se expresa a través del cine, que crea y reproduce manifestaciones culturales basadas en la interrelación grupal de estadounidenses y mexicanos. Como señala Morin al respecto de la industria cultural, el cine de Hollywood es una industria que al igual que la sociedad es dinámica y cambiante. Las representaciones sobre el mexicano se estructuran en discursos simbólicos que son reproducidos en el cine, y como industria se basa en una lógica corporativa para satisfacer a la audiencia.

El cine como una manifestación de la cultura, basada en la interacción entre mexicanos y estadounidenses, estructura y reproduce ideologías discriminatorias sobre el mexicano en los discursos audiovisuales simbólicos. De esta manera, en el discurso cinematográfico los estadounidenses se levantan como una cultura superior, que a través de estereotipos denigran a la sociedad mexicana, catalogándola como un grupo social inferior.

La influencia de la mediación situacional en la recepción de la película *El infierno*

CINDY NEREIDA REJÓN HERNÁNDEZ

Existe una corriente cinematográfica mexicana que ha abordado el tema del narcotráfico desde hace aproximadamente treinta años. Esta filmografía se distingue por narrar la vida de los narcotraficantes dentro del contrabando al estilo *western*, con personajes estereotipados en actitudes y vestimenta, en donde se manifiestan tanto la lucha entre héroes y villanos como la exaltación de la violencia. Aviña (2004) ubica entre las primeras películas del subgénero de narcotráfico a la película *Contrabando y traición* de Arturo Martínez en 1976.

En el siglo XXI los fenómenos del narcotráfico, el crimen organizado y la violencia adquieren relevancia en México, lo cual provocó que en la cinematografía se retomara el tema con una representación aparentemente cercana a la realidad. Así, en el 2010 se exhibió *El infierno* con una propuesta nueva y más explícita sobre el tema, pues retomó varias características del subgénero de narcotráfico y también expuso la relación del tráfico de drogas con el crimen organizado y la violencia. En este sentido, a partir de la mutación del narcotráfico a otros delitos, se transformó la representación cinematográfica del género, por lo que podemos hablar de una serie de películas que evocan una realidad, representando los elementos de la misma.

Por lo anterior, consideramos que la película *El infierno* alude a ciertos elementos de la situación mexicana en el 2010; sin embargo, cabe señalar que el filme tiene un carácter satírico, al exagerar ciertos momentos y personajes de la historia del narcotráfico. Así, *El infierno* se distingue de otras producciones como *Miss Bala* (2011) y *Heli* (2013) por el humor negro en su narrativa, característica que supone otro tratamiento sobre la realidad que intenta representarse y otra experiencia de recepción en el público, por lo que podríamos afirmar que *El infierno* es un filme de fic-

ción que evoca una realidad, pero la veracidad de esta enunciación está determinada por quién mira la película y desde qué perspectiva lo hace.

Esta investigación centra su estudio en el proceso de recepción de los consumidores de estos filmes, ya que los espectadores perciben la representación fílmica, pero también perciben la realidad que evoca la película. La importancia de este estudio de recepción radica en que el público puede reconocer e interpretar la película a partir de los conocimientos que posee sobre el contexto representado.

Debemos aclarar que el narcotráfico, el crimen organizado y la violencia se presentan en distintos niveles en el país, por lo que el público mexicano tiene diferentes concepciones del fenómeno. Así, el estudio realizado considera la situación de proximidad a los fenómenos del narcotráfico, el crimen organizado y la violencia como una variable en la recepción de los espectadores. Se seleccionó a entrevistados de diferentes regiones del país: Monterrey, Nuevo León, cuyo entorno es muy violento y delictivo, y Mérida, Yucatán, que es poco violento y delictivo. La procedencia del grupo pretende poner énfasis en el papel de la mediación situacional en la interpretación. Se cree que aquellos espectadores que habitan en contextos violentos y delictivos pueden invalidar la representación, ya que se asocia la ficción con la realidad; mientras que quienes habitan en lugares menos violentos y delictivos pueden validarla, porque no experimentan (empíricamente) esa realidad, entendiendo la acción de validar como la aceptación o aprobación de la representación e invalidar como lo contrario, el rechazo. Sin embargo, consideramos que quienes validen la representación del filme podrían percibirlo como verosímil y utilizar los elementos de la representación como referentes para entender esa realidad.

Por consiguiente, el objetivo de esta investigación fue determinar el papel de las mediaciones situacionales en la recepción de los espectadores de la película *El infierno*, así como determinar

su influencia en el grado de apropiación y uso de la representación fílmica para significar y concebir el fenómeno.

Es importante señalar que entendemos a los espectadores de la película *El infierno* como sujetos inmersos en ciertas situaciones históricas, sociales y culturales que los preceden y que conforman sus mediaciones para interpretar la realidad. Pero también comprendemos la película como un medio de comunicación que emana cierta información y que puede integrar un tipo de mediación. En este ámbito también se consideran los medios de comunicación anteriores al encuentro espectador-película. Así, este estudio centra su interés en la influencia de la situación de violencia, crimen organizado y narcotráfico en el espectador, y cómo se entremezcla para mediar el proceso de recepción del filme.

Esta investigación resulta pertinente en el aspecto teórico porque explora la importancia de las mediaciones situacionales en el proceso de recepción de los espectadores, en este caso cuando se exponen a los mensajes de una película que representa una situación en concreto. Así, pretendemos realizar un estudio de comunicación integral, por lo que debemos concebir a sujetos que interpretan y entablan la comunicación a partir de la utilización de sus estructuras de significación, adquiridas tanto en el acto comunicativo como en otras instancias culturales. Se reconoce a un hombre sociocultural e histórico con experiencias, conocimientos y repertorios culturales, que utiliza dicha información para dar sentido a todas sus interacciones comunicativas; pero también es un sujeto colectivo que puede reinterpretar en comunión con otros receptores. En este sentido presentamos un modelo más complejo, pero también más completo, de los procesos de comunicación, ya que consideramos las otras instancias que funcionan para entender el mensaje, así como para replicarlo.

Con respecto a las aportaciones metodológicas, ofrecemos un estudio comparativo de recepción entre dos grupos de discusión. Añadimos una situación distinta con respecto al narcotráfico en cada muestra, esto para visionar cómo el mismo fenómeno se

concibe y experimenta de diversas formas alrededor del país; pues las distintas situaciones resultan en una variedad de concepciones sobre el fenómeno y mediaciones situacionales disímiles. Por consiguiente, se parte del supuesto de que una situación diferente puede repercutir en una recepción distinta de *El infierno*.

Por otra parte, la selección de la película se debe a que permite ilustrar la importancia del narcotráfico, crimen organizado y violencia para la población mexicana, pues el grado de ocupación y afectación del fenómeno en el entorno mexicano ha generado una etapa de producciones cinematográficas sobre el tema en los últimos años.

Lucila Hinojosa, investigadora de cine mexicano, afirma que «en nuestro país hay pocos estudios acerca del público de cine» (2003, p. 73). Por ello, la investigación que se desarrolló estuvo destinada a incrementar dichos estudios. Además, se pretende aportar conocimientos de comunicación para la comunidad cinematográfica que busca representar la realidad en una ficción, pues creemos que este tipo de películas casi siempre exponen un tema relevante y buscan concientizar al público, por lo que es primordial ofrecer elementos para lograr una comunicación eficaz que permita transmitir sus mensajes y que sean inteligibles.

Reconociendo en la película *El infierno* una historia sobre la situación de violencia y delincuencia del país en el 2010, e identificando los elementos (personajes, vestuario, escenografía) que configuran la representación fílmica del mundo del narcotráfico y crimen organizado, determinamos que la película evoca una realidad. Ante esto, es indispensable crear un sustento teórico que permita comprender cómo la cinematografía puede tener un vínculo con la realidad y en qué medida puede representarla; por el otro lado, también se desea estudiar el proceso de recepción del público que conoce en alguna medida esa realidad.

Francesco Casetti distingue tres paradigmas de investigación cinematográfica: la estético-esencialista, la científico-analítica y la interpretativa. Centraremos la atención en el primer paradigma, también denominado como teoría ontológica, ya que se enfoca principalmente en la resolución de la pregunta: ¿Qué es el cine? Existen aproximaciones que tratan de responder dicha pregunta «sosteniendo la naturaleza realista del cine (André Bazin, Siegfried Kracauer)» (Casetti, 2010, p. 23), puesto que se reconoce en la cinematografía una relación con la realidad, ya que la cámara tiene la capacidad para registrar y reproducir dicha realidad.

El realismo en el cine

De acuerdo a Aumont, Bergala, Marie y Vernet en su libro *Estética del cine*, cuando se trata sobre realismo en el cine, se debe distinguir entre el realismo que corresponde a los temas de las películas y el de los materiales de expresión.

El realismo temático

«Cuando se habla de realismo cinematográfico, se entiende tanto el de los temas como su tratamiento» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985, p. 136). Por lo tanto, el realismo cinematográfico mencionado refiere al tema que se aborda y a su desarrollo en el filme. Entre los ejemplos mencionados se encuentran el realismo poético y el neorrealismo, cuyas temáticas giran en torno a las situaciones históricas y sociales de una época.

El realismo de los materiales de expresión

Aumont *et al.*, consideran que «entre todas las artes y los modos de representación, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración, y restituir el ambiente sonoro de una acción o de un lugar» (1985, p.135), pues las capacidades técnicas permiten que el cine sea el medio de representaciones con mayor realismo.

En este rubro, es lógico retomar la teoría del cine de Siegfried Kracauer, la cual divide las propiedades del cine en dos clases: básicas y técnicas. Explica que los elementos básicos del cine son idénticos a la fotografía, «el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física» (Kracauer, 1989, p. 51). El autor distingue que la cámara puede filmar una realidad física (sin alteración) como una representación (determinada por la construcción del hombre). En este sentido la cámara es concebida como un instrumento capaz de plasmar todo lo que acontece frente a ella. En cuanto a las propiedades técnicas, Kracauer señala el montaje, pues «es el principio que regula la organización de elementos fílmico visuales y sonoros, o el conjunto de tales

elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración» (Aumont *et al.*, 1985, p. 62). Recordemos que el montaje consiste en la «selección, combinación y empalme» (Aumont *et al.*, 1985, p. 54) que consolidan el filme. La función del montaje es proporcionar «una significativa continuidad entre tomas» (Kracauer, 1989, p. 51); sin embargo, no «crea una continuidad espaciotemporal sino de orden discursivo o temático» (Torreiro y Cerdán, 2005, p. 44), ya que las imágenes no contienen objetivamente un sentido, pero lo pueden obtener mediante sus relaciones.

Tendencia realista

Por último, Kracauer explica la tendencia realista en el cine, refiriendo a otros tecnicismos como el movimiento que registra la cámara y su similitud con el tiempo registrado. La tendencia realista destaca el movimiento que produce la cámara con su desplazamiento y el movimiento que se registra de forma externa, así como el del montaje, para transmitir los mensajes. Sobre esto, Lorenzo Vilches en su libro *La televisión* afirma que:

el montaje y los movimientos de cámara tienen funciones precisas dentro del lenguaje cinematográfico y televisivo tales como narrativas, semánticas, sintácticas o estilísticas. En otras palabras, que la técnica [...] sirve para contar una historia, para darle significado, construir su estructura audiovisual según las convenciones del medio y dar forma de expresión estética y personal (1993, p. 74).

Verosimilitud y veracidad

En cuanto al realismo de ficción, Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad*, explica que en este caso «el realismo hace que un mundo verosímil parezca real [...] la visión o estilo de un director realista surge de los ritmos y texturas de un mundo imaginario, de aspectos de la puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje, etcétera» (1997, p. 217). Por su parte, Casetti señala:

que el sentido de la realidad procedente de la imagen [...] se debe relacionar tanto con la *verosimilitud*, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, como con la *veracidad*, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y de hacer como si fuese verdad (2010, pp. 53-54).

Este principio supone que la realidad que se percibe de la imagen tiene relación con la verosimilitud y veracidad, la primera implica su capacidad de reflejar la realidad y la segunda su capacidad para representar la realidad; por tanto, el realismo en una ficción puede surgir de estos dos principios. En el caso de la película *El infierno*, la verosimilitud está en la temática que busca reflejar un fenómeno que existe en el contexto mexicano y la veracidad en la construcción de su representación.

Casetti reflexiona que el realismo no depende tanto del medio y sí de:

los factores que en su entorno refuerzan u obstaculizan esta vocación original [...] reconocemos con mayor o menor facilidad lo que vemos en la imagen y lo que vemos en el mundo, los hábitos mentales (al reconocer una figura nos servimos de esquemas ya consolidados) (Casetti, 2010, p. 54).

Aunque muchos estudiosos destacan las propiedades del cine para dotar de realismo a la representación, Casetti menciona que el realismo surge en gran medida de la relación entre la imagen representada y nuestro mundo, pues reconocemos el mundo del cine a partir de que utilizamos nuestros esquemas mentales. Entonces, el realismo está determinado también por la apreciación del espectador.

Por otro lado, también recurrimos a supuestos elaborados en los estudios de recepción, centrándonos principalmente en el modelo de las multimediaciones de Guillermo Orozco. Pues esta formulación teórica considera que en la comunicación entre el medio y el espectador existen mediadores que repercuten en la interpretación de los mensajes. Debemos reconocer que las investigaciones de Orozco y gran parte de los estudios sobre recepción giran en torno al fenómeno de la televisión; sin embargo, reconociendo que el cine y la televisión son medios audiovisuales con ciertas similitudes, determinamos que el espectador se encuentra en una exposición similar, por lo que consideramos pertinente retomar estas investigaciones.

El modelo de las multimediaciones

Entre los enfoques teóricos que abordan la comunicación centrándose en el receptor en Latinoamérica se encuentra el modelo de las multimediaciones de Guillermo Orozco. El cual propone «que las audiencias no se enfrentan a la TV con la mente en blanco» (Orozco, 1991, p. 114), pues tienen ciertas ideas, valores y juicios que anteceden el momento de la recepción.

El autor utiliza «el término de televidencia para referirse al complejo proceso de interacción entre audiencia y la televisión» (Cogo, 2009, p. 5). Considera que la audiencia es capaz de realizar distintas lecturas (denominadas «videncias» por Orozco) so-

bre los mensajes que emite el medio, ya que en la negociación entre la TV y la audiencia se pone en juego «un conjunto de mediaciones, provenientes tanto de la mente del sujeto, como de su entorno» (Orozco, 1991, p. 116). En este sentido, la diversidad de lecturas es consecuencia de los distintos tipos de mediaciones que intervienen. Así entendemos a la *mediación múltiple* como el acto en que diversos factores influyen en la interpretación. El modelo de *mediación múltiple* considera que «en la interacción con la TV el televidente realiza varios esfuerzos cognoscitivos: atención y percepción; comprensión y asimilación y, finalmente, de apropiación y significación» (Orozco, p.1991, p. 115). Esta investigación tiene presunciones similares, pues pretende indagar en la interacción entre una audiencia y el filme *El infierno*, considerando las mediaciones que influyen en el proceso de recepción, así como determinar el significado y apropiación del filme.

Orozco, en su libro *Televisión y audiencias*, conceptualiza la *mediación* «como un “proceso estructurante” que configura y reconfigura tanto la interacción de los miembros de la audiencia con la TV como la creación por ellos del sentido de esa interacción» (Orozco, 1996, p. 84). En este sentido, la *mediación* es un proceso estructurante, porque se hace referencia a las distintas estructuras que se ponen en juego para otorgar sentido a lo que se nos presenta, pero a su vez lo que se nos presenta puede modificar estas estructuras. Así, en esta investigación optamos por concebir a los tipos de *mediación* como estructuras de significación que influyen en el proceso de recepción. Corresponde detallar la tipología de mediaciones propuestas por Orozco. Sin embargo, se ilustrarán solo las mediaciones que son pertinentes en la recepción de los entrevistados.

Mediación individual

Este tipo de *mediación* «surge del sujeto, tanto como individuo con un desarrollo cognoscitivo y emotivo específico, como en su calidad de sujeto social, miembro de una cultura» (Orozco, 1996, p. 85), es decir, esta *mediación* considera la subjetividad del espectador y su aspecto sociocultural. La *mediación* individual principal es la cognoscitiva, esta se define como el «resultado derivado de esa estructura mental por medio de la cual el sujeto conoce» (Orozco, 1996, p.85). En este sentido, este tipo de *mediación* refiere al marco cognitivo o estructura mental del individuo, integrada por información (del exterior) apropiada y convertida en conocimiento personal.

Mediación situacional

Se considera que «la situación en la que la interacción TV-audiencia se entabla constituye también una fuente importante de mediaciones», pues «cada escenario abarca posibilidades y limitaciones para el proceso de recepción televisiva, tanto a nivel espacial como a nivel de la interacción posible de la teleaudiencia» (Orozco, 1996, p. 87). Sin embargo, las mediaciones situacionales provienen de otros escenarios donde la audiencia interactúa cotidianamente «la escuela, la calle, las reuniones con amigos, el lugar de trabajo, las reuniones de barrio, la asistencia a la iglesia, y así sucesivamente» (Orozco, 1996, p. 87). Se destaca que cualquier espacio de interacción social en donde se desarrolle el sujeto puede ser una fuente de *mediación situacional*. Es importante aclarar que, en este texto, Orozco desarrolla a la *mediación situacional* como el entorno en que surge la interacción televisión-espectador y da indicios de que se incluyen otros espacios cuando describe las fuentes de *mediación situacional*, por lo que creemos en la existencia de otras situaciones que median. Lozano Rendón menciona que la procedencia geográfica constituye una fuente

de *mediación*, ya que trae consigo una situación histórica, cultural y social construida por sus habitantes.

Mediaciones videotecnológicas

Se considera que la televisión produce su propia *mediación*, pues las características que tiene como medio electrónico constituyen una *mediación* particular. La TV «tiene algunas especificidades para incorporar “lo que está ahí fuera” y para producirlo al auditorio o simplemente para estructurar sus textos» (Orozco, 1996, p. 89), por tanto, en la elaboración del contenido se da sentido a los mensajes y se conduce a un tipo de lectura. Entre los mecanismos videotecnológicos para intervenir en la interpretación de sus espectadores se encuentran ubicar dicho contenido en un género, hacerlo verosímil, afectar la emotividad del espectador y buscar la legitimidad.

Es evidente que en todo proceso comunicativo entran en juego diferentes tipos de *mediación*, Orozco define este acto como el «juego de la mediación múltiple» (1997). Su relevancia radica en que «es lo que finalmente define lo que los medios logran, y lo que las audiencias apropian, negocian o rechazan de los medios, así como el uso que hacen de ellos» (Orozco, 1997, p. 28), puesto que las mediaciones son el punto de partida para que cualquier interacción adquiera sentido y significado. Así, toda comunicación implica cierta negociación entre el sentido que tienen los mensajes propuestos por el medio y el sentido que tendrán los mensajes para la audiencia. El autor reconoce que «es justamente en el “largo y complejo” *proceso* de la recepción, donde se produce la comunicación, donde se le da su sentido» (Orozco, 1997, p. 28).

En este sentido, es relevante estudiar los procesos de comunicación pensando en las mediaciones presentes, ya que indagando en cómo se utilizan en el proceso de recepción, y cómo lo hacen

poblaciones de diferente procedencia geográfica, así como qué mediaciones influyen en la apropiación y uso, se podrán entender el sentido, significado e impacto que tiene la representación del narcotráfico y crimen organizado que propone *El infierno*, pues si la película evoca una realidad, será interesante descubrir cuáles son las mediaciones a las que se exponen sus espectadores para asimilar esta representación. Así, considerando a las mediaciones como factor principal, se puede entender el grado de comunicación (entendimiento) entre el medio cinematográfico y su audiencia.

El cine de narcotráfico

Aviña menciona que el subgénero de narcotráfico se perfila en la filmografía mexicana con la película *Contrabando y traición* (1976) de Arturo Martínez. Posteriormente, siguen otras historias como *Mataron a Camelia... la Texana* (1976) y *La hija de contrabando* (1977), entre otras. El cine de narcotráfico, con aproximadamente treinta años de existencia, se caracteriza por mostrar «el tráfico de drogas, la forma de vida de los narcos, las alianzas familiares, los códigos de honor entre los propios narcos, el castigo que sufren los traidores, así como la exaltación de la hombría de los narcotraficantes» (Romero, 2000, p. 64). Además, se distingue principalmente por mostrar una violencia excesiva, por lo que se piensa que «las historias de narcotráfico y crimen se convirtieron en espectáculo de imágenes» (Aviña, 2004, p. 229).

En años siguientes, la producción de este subgénero disminuyó notoriamente. Fue hasta el 2010 que el cineasta Luis Estrada, en su película *El infierno*,⁵ retomó el tema de narcotráfico integrando al crimen organizado.

El infierno nos narra la historia de Benjamín García (el Benny), quien regresa a su pueblo San Miguel Arcángel, encontrándose con un panorama desolador. Su hermano *el Diablo* fue asesinado en circunstancias extrañas, dejando un hijo y una esposa viuda. Cuando su sobrino es encarcelado por la policía, acepta el trabajo de narcotraficante que le ofrece su amigo *el Cochiloco* para obtener dinero y liberarlo. La trama se desarrolla alrededor del protagonista, cuya vida se transforma sin retorno cuando entra en el negocio de la droga. El personaje también es un vínculo para divisar cómo funcionan el narco y crimen organizado. La historia también presenta otros problemas como la crisis económica, el

fenómeno de la emigración o la falta de empleo. Además, el largometraje mantiene una perspectiva crítica al relacionar el narcotráfico con instituciones reconocibles como la Policía Federal, partidos políticos (como el PRI y PAN) y el presidente de la República.

El filme resulta una alusión a la problemática del narcotráfico, crimen organizado y violencia en el país durante el 2010, porque el fenómeno adquirió relevancia en los años anteriores en que se produjo. Debemos destacar que *El infierno* es parte de una trilogía, antecedida por *Un mundo maravilloso* (2006) y *La ley de Herodes* (1999), las cuales, utilizando el humor negro, narran la vida política y social del México contemporáneo. La película fue estrenada el 3 de septiembre de 2010, para poner en evidencia las celebraciones del Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia llevadas a cabo durante ese mes, pues según argumentan los realizadores, si el país tiene esta problemática no existe «nada que celebrar» (frase del cartel publicitario de *El infierno*).

El narcotráfico y el crimen organizado en México

Fernando Escalante Gonzalbo destaca en su artículo «Crimen organizado: La dimensión imaginaria» de la revista *Nexos* que «hay una especie de progresión natural del negocio de las drogas hacia otros delitos» (2012). Pues en los últimos años, el negocio de traficar drogas ha incluido otras actividades como el crimen organizado, secuestro, lavado de dinero, etc.

Es primordial detectar que fue «a partir de los años 90, con el desmantelamiento de los grandes cárteles colombianos de Medellín y Cali, cuando comenzaron a consolidarse las organizaciones ‘narcos’ mexicanas como factores de poder real en el país» (Benítez, 2009, p.182), en este sentido, la desintegración de cárteles colombianos produjo que las organizaciones de narcotraficantes

mexicanas se fortalecieran en el negocio por su cercanía con Estados Unidos.

En el 2005, el exmandatario Vicente Fox puso el tema en la agenda presidencial cuando implementó el programa México Seguro, enfocado en detener y procesar a organizaciones criminales, tráfico de drogas y conexos. «En diciembre de 2006, el presidente Felipe Calderón dirigió “la guerra contra el narco”» (Sandoval, 2012, p. 44). Para el 2009, la violencia se incrementó en la ciudad de Reynosa, Tamaulipas y en otras regiones de la «frontera chica», ya que se disputaban la plaza el Cártel del Golfo y los Zetas. «A principios de 2010, los enfrentamientos armados desbordaron Tamaulipas, llegaron al área rural en el norte de Nuevo León y finalmente al área metropolitana de Monterrey» (Sandoval, 2012, p. 44), por lo que el ambiente de violencia se trasladó a otras entidades cercanas.

«El arribo de las disputas entre los cárteles y de éstos con el Ejército Mexicano a la capital del estado significó un aumento alarmante en el número de ejecuciones relacionadas con el narcotráfico: de 101 en 2009 a 620 en 2010» (Sandoval, 2012, p. 44 y 46). Las cifras indican una transición gradual de asesinatos efectuados por narcotraficantes y miembros del crimen organizado en Nuevo León, sucesos que anteriormente no se registraban en dicho estado.

La investigadora Séverine Durin en *Los que la guerra desplazó: familias del noreste de México en el exilio* describe la situación de 2010:

Un día de marzo de 2010 la violencia nos alcanzó: balace-
ras, desmembrados, narcobloqueos, extorsiones, secuestros,
casas de seguridad y colgados. En cuestión de unas semanas
integramos palabras nuevas a nuestro vocabulario, nuestras
rutinas fueron trastocadas, los paseos disminuyeron, algunos
huyeron del ‘otro lado’ (2012, p. 30).

La presencia del fenómeno se convirtió en un generador de violencia y delincuencia en la entidad, y generó un impacto determinante en la vida de la población. Varios ambientes de recreación se convirtieron en escenarios de violencia por los enfrentamientos entre cárteles o policías contra narcotraficantes, e incluso se convirtieron en un factor de riesgo, pues los narcos atentaban contra la población civil en ciertas actividades cotidianas para incentivar el miedo social.

Para comparar el nivel de violencia del país, Barahona y Rivas recurren al *Índice de incidencia delictiva y violencia* de la CIDAC:

que reúne las principales variables del fenómeno delictivo y la violencia en México. El índice recoge tanto los homicidios como las ejecuciones o el robo de vehículos (que nos hablan de la violencia y de la presencia del crimen organizado) y una tasa que representa el resto de delitos (la cantidad total de ilícitos independientemente de la violencia o afectación social que impliquen) (2010, p. 14).

En 2010 Yucatán era el estado con el índice de incidencia delictiva y violencia más baja (7.82). Registraba la menor tasa de homicidios intencionales (1.2). En cuanto a Nuevo León, tenía una incidencia delictiva media (25.08), la cual contrastaba con Yucatán (Barahona y Rivas, 2019, p. 15).

Por lo anterior, deducimos que hay menores niveles de violencia en Mérida con respecto a Monterrey durante el periodo en el que se produjo la película *El infierno*. Además, la violencia no se encuentra incentivada por el crimen organizado y el narcotráfico, sino que proviene de otras modalidades. En Yucatán se observa que los asaltos son el principal acto delictivo (Cortés, 2008). La ausencia de narcoviencia en el entorno yucateco es evidente, por lo que la forma más frecuente de presenciarla es mediante los medios masivos de comunicación, aspecto que será interesante abordar en este estudio.

La anterior revisión permite esclarecer que el narcotráfico, el crimen organizado y la violencia se presentan de distinta forma alrededor del país. Aunque parecen fenómenos conocidos por toda la población mexicana, existen diversas formas de experimentarlos; por ejemplo, los regiomontanos atravesaron un proceso de transformación en sus rutinas para lograr coexistir con la delincuencia, mientras los yucatecos no presentan estos síntomas. Así, la proximidad con los fenómenos resulta indispensable en su comprensión, pues la situación cercana a esta delincuencia aporta mayor información para dar significado a los fenómenos.

² El largometraje está antecedido por *Bala Mordida* (2009) de Diego Muñoz, película que no trata específicamente sobre narcotráfico, ya que aborda más el tema de la corrupción.

La investigación realizada es del tipo cualitativo, ya que el enfoque se encuentra en la interpretación y percepción de los individuos acerca del narcotráfico, el crimen organizado y la violencia, y cómo se entreteje la significación de esa realidad para interpretar la representación que se propone en *El infierno*.

En la recolección de datos se utilizó la técnica del grupo de discusión, pues «en su génesis, el grupo de discusión es un diálogo; en su resultado, es un discurso» (Arboleda, 2008, p.71), lo cual permite que se conjunten las interpretaciones de los integrantes y deriven las lecturas de cada agrupación para su análisis. De esta forma, la técnica permite la elaboración de un análisis de recepción por grupo y su comparación.

Para el desarrollo de este estudio, se seleccionaron los siguientes criterios: la muestra de estudio fueron universitarios entre 18 y 25 años, de ambos sexos, que radicaban en las ciudades de Mérida y Monterrey, así como otros municipios de Nuevo León. En cuanto al espacio geográfico, se distinguen dos tipos de muestras, ya que se desea determinar la influencia de la situación con el narco, crimen organizado y violencia en la interpretación de las personas del norte y las del sur del país. En este sentido, la primera muestra se ubica en la ciudad de Mérida, por su bajo índice de violencia ligado al fenómeno, pues al estar alejados de los sucesos del narcotráfico y crimen organizado, podrían crear un mayor número de imaginarios a partir de la representación de los medios. Por otro lado, la segunda muestra se ubica en Monterrey, por su alto índice de violencia en dicho tema, ya que la proximidad de la población con el fenómeno implica una experiencia cotidiana con los sucesos y la creación de su propia representación sobre el tema. Debemos señalar que el estudio fue aplicado en el municipio de Monterrey (capital de Nuevo León),

donde se ubica la UANL; sin embargo, la procedencia de los entrevistados puede variar, pues algunos viven en municipios aledaños a su universidad, por lo que se opta por aclarar que radican en el estado de Nuevo León. Es importante mencionar que a lo largo de la tesis nos referimos al grupo de Monterrey porque el estudio fue aplicado en esta ciudad, además de pretender delimitar la muestra, pues se trata de un caso particular.

Así, en el primer caso, los sujetos de estudio corresponden a la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), y en el segundo caso, los jóvenes pertenecen a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). La conformación de la agrupación de Mérida se propició mediante un cineforo que se realizaba en la facultad, en donde se proyectaba una película por semana y posteriormente se comentaba sobre ella, por lo que dicha agrupación estaba integrada por estudiantes de diferentes licenciaturas que se imparten en la universidad (Literatura Latinoamericana, Historia, Antropología Social, Comunicación Social, Arqueología y Turismo). En este sentido, se debe indicar que la variedad de formaciones académicas en los sujetos genera diferentes posturas que pueden contraponerse; sin embargo, se piensa que en las agrupaciones integradas previamente se facilita el consenso entre sus participantes. El segundo grupo se encontraba conformado por estudiantes de la clase de Investigación de la Comunicación de la carrera de Ciencias de la Comunicación con acentuación en Información. Así, se contó con un perfil similar entre los individuos, por lo que se cree que en esta agrupación los acuerdos podrían concretarse fácilmente.

A ambas agrupaciones se les proyectó la película *El infierno* durante dos horas con 25 minutos. Posteriormente se realizó un grupo de discusión, el de Mérida se integró por siete entrevistados y el de Monterrey se conformó por diecinueve personas (en ninguno se contabiliza al moderador ni al personal de ayuda para el registro). Como se observa, existe una diferencia entre el nú-

mero de integrantes del primer grupo y el segundo, esto debido a que los sujetos de Monterrey pertenecían a un grupo de clase. Se optó por aplicar la entrevista en este grupo de alumnos por la factibilidad, pues la actividad se incluía dentro de sus clases.

La conversación entre los asistentes fue desarrollada con un guion de temas y preguntas. Estos temas son relevantes porque rescatan el proceso de recepción de un filme que evoca la realidad y la percepción que se tiene sobre esa realidad:

- hablar de cómo es el narcotráfico en la representación;

- hablar de cómo es el narcotraficante en la representación;

- hablar sobre la representación de la realidad en la película;

- hablar del impacto del narcotráfico en la vida cotidiana.

Por consiguiente, la información pasó por un proceso de reducción de datos. Separamos la información en unidades temáticas. Así, los comentarios fueron segmentados en tres temas generales: representación de la película, representación de la película como reflejo de la realidad e impacto del narcotráfico en la vida cotidiana. Sin embargo, teniendo las citas agrupadas (en tres temas) se vislumbran ideas particulares que permiten crear subtemas. Por último, para facilitar el análisis de recepción se realizó un resumen del reporte de hallazgos, en donde se rescatan los discursos más importantes para esta investigación y se comparan los hallazgos obtenidos del grupo de discusión de Mérida con el de Monterrey, esto para construir semejanzas y diferencias entre ambas agrupaciones.

Es importante señalar en el siguiente reporte de hallazgos que el narcotráfico, el crimen organizado y la violencia no se conciben como un fenómeno en conjunto, sino que en los entrevistados prevalece la idea de un narcotráfico que trabaja por separado y puede incluir entre sus actividades el crimen organizado y la violencia.

Representación de la película

Temática de la película

La mayoría de los entrevistados de Mérida y Monterrey consideran que el narcotráfico es el tema principal de la película *El infierno*. En el grupo de discusión de Mérida se destacan otros temas que refieren a la naturaleza del ser humano: la teoría de la evolución de las especies, pues se considera a los humanos como una especie animal que debe luchar y adaptarse para sobrevivir en un ambiente delictivo y violento, y el conflicto entre el bien y el mal que hay en cualquier ser humano. En el grupo de discusión de Monterrey se señalan otros temas secundarios como: la economía personal y del país, pues en el nivel personal se infiere cierta falta de capital monetario en los personajes y en el nacional se advierte una situación de crisis económica. En ambos polos figura una situación de pobreza que lleva a trabajar en el narco.

El aspecto físico de los narcotraficantes representados fue únicamente comentado por el grupo de Monterrey y generó diversas opiniones. Los entrevistados consideran que ser un narco implica un tipo específico de vestimenta y accesorios que suelen ser extravagantes. Estos son principalmente: un sombrero, botas con adornos en la punta y hebillas. Además, la imagen del narcotraficante se acompaña de armas y una camioneta. Cabe aclarar que la zona territorial es un factor de influencia para el tipo de vestimenta, pues observan diferencias entre la imagen que tienen los narcos del sur y del norte en el filme. Por otro lado, consideraron que el rango de edad de los narcos se encuentra en la adolescencia y la juventud, pues son adolescentes y jóvenes quienes mayormente trabajan para el narcotráfico. Esto se aprecia en la película, cuando los jóvenes se involucran desde temprana edad como asistentes y en otros puestos. La verosimilitud de este rango de edad se acredita cuando comentan que en su contexto son los jóvenes quienes principalmente laboran en estas actividades, y ya no las personas mayores. Además, aseguran que esta decisión es motivada por el dinero, se ignoran las implicaciones y riesgos del negocio.

Actitudes y conductas que se atribuyen a los narcotraficantes

En la conversación de Mérida se comentaron las actitudes más recurrentes en los personajes, entre las que destacan el desinterés por la vida humana y estar a la defensiva, las cuales llevan a conductas criminales (calificadas como sádicas). El desinterés por la vida humana se evidencia cuando los narcotraficantes matan a cualquier persona por una buena ganancia monetaria, mientras que la actitud defensiva se refleja en que los narcotraficantes siempre buscan vengarse asesinando a sus enemigos, pues es la

respuesta ante alguna afectación. En el caso de Monterrey, las actitudes atribuidas a los narcotraficantes del filme fueron la prepotencia, agresividad, presunción y ostentación, pues derrochan el dinero. Se cree que estas actitudes tienen el objetivo implícito de demostrar poder y provocar miedo social. Un espectador influenciado por el conocimiento adquirido en su contexto detecta que estas actitudes en los personajes se deben a que la mayoría de los narcos provienen de un nivel socioeconómico bajo, por lo que es lógico que exterioricen el aumento de su nivel.

Solo el grupo de Monterrey describió el rol del narcotraficante de acuerdo con los personajes. Así, las tareas cotidianas consisten en realizar varios delitos, como distribuir drogas, secuestrar personas o asesinar. En este sentido, el asesinato es efectuado para fines del negocio. Además, mencionan que se sigue un código de conducta, el cual consiste en solo dañar al enemigo sin involucrar a la sociedad. Pensamos que este aspecto resalta en el diálogo por la comparación con el caso de Monterrey, en donde se infringe el código de conducta y se involucra a la sociedad civil en los enfrentamientos.

La religión de los narcotraficantes

Ambos grupos (Mérida y Monterrey) consideran que los narcotraficantes representados manifiestan prácticas y creencias de la religión católica, ya que mantienen su devoción por los santos. En el caso de los entrevistados de Monterrey, señalaron también la creencia en Malverde (famoso narcotraficante convertido en *santo* dentro de la narcocultura). Una espectadora regiomontana cree que estas manifestaciones aluden a los valores típicos de un mexicano, en este sentido, estas conductas reflejan que el catolicismo es un fenómeno arraigado y cultural.

Un entrevistado de Mérida observa que, en la representación, la clase política tiene una buena relación con los narcotraficantes, motivada por el intercambio de intereses; los “narcos” facilitan conservar la carrera política, el puesto laboral e imagen pública por la cooperación de las autoridades con el narcotráfico. Una entrevistada del grupo de Monterrey considera que existe una relación de amistad entre ambos, pues aparece Vicente Fox (ex-presidente de México) con Don José en la película; sin embargo, la importancia de esta relación radica en que permite acuerdos, como apoyos económicos para campañas políticas a cambio de que los políticos faciliten el narcotráfico. Como se observa, nuestros entrevistados tienen una idea definida de las razones que conllevan a esta relación. Además, se detecta en el filme la alusión a ciertos personajes políticos del país.

Los entrevistados de ambas ciudades también creen que la relación de los policías con los narcotraficantes se basa en el intercambio de intereses. En este sentido, los narcos suelen sobornar a los policías con dinero o porciones de droga para obtener cierta información o transitar libremente. La aceptación de estas gratificaciones provenientes de delincuentes provoca la percepción de una policía corrupta y poco confiable.

Un espectador regiomontano observa en *El infierno* la representación de dos organizaciones populares de la historia del narcotráfico en México: El Cártel de los Zetas y el Cártel del Golfo. Menciona que la rivalidad entre don José Reyes y Pancho Reyes alude a la disputa entre estos cárteles, ya que ambos casos (la familia Reyes, y los cárteles del Golfo y Zetas) se inician en el negocio conformando un solo cártel, luego deciden fragmentarse por no querer compartir el dinero y se pelean la plaza.

Zonas o ciudades representadas

Los entrevistados de la UANL consideran que la película representa la zona norte del país, en particular los pueblos. Esto, considerando la posibilidad de alojamiento de narcotraficantes y el aspecto desértico-rural que se asemeja a las locaciones del filme. Tomado las mismas consideraciones, mencionan algunas ciudades que pueden estar representadas: Sinaloa y Reynosa en primer lugar, con dos votos cada una, y después Culiacán, Sonora, Chihuahua, Juárez, Tijuana y San Luis Potosí, con una mención. Entendemos que los espectadores regiomontanos conocen dichas ciudades porque han vivido en ellas o las han visitado. Por otra parte, pocos espectadores meridenses consideran que *El infierno* representa a las ciudades del norte. Quienes lo consideran así se basaron en los niveles altos de violencia percibidos en esta zona. Esta percepción está influenciada por el imaginario que se configura a través de otras instancias que retratan al narco, ya que solo un espectador afirma que el filme retrata el norte del país basado en su experiencia en la ciudad de Matamoros, Tamaulipas. Una receptora reconoce que su acercamiento con el fenómeno es mediante los medios de comunicación y otro afirma lo mismo basado en su imaginario sobre esa zona. Por tanto, el fenómeno parece ajeno a la mayoría de los meridenses.

Época a la que alude la película

Algunos espectadores de la agrupación de Mérida señalan que la película retrata principalmente el año 2010, pues indican que los fenómenos de la violencia, el narcotráfico y el crimen organi-

zados tuvieron su apogeo en este año, por lo que la problemática resultó relevante para los mexicanos, y los cineastas decidieron exhibirla. El estreno de la película (3 de septiembre de 2010) coincide con las celebraciones del Bicentenario de la Independencia (15 de septiembre) y Centenario de la Revolución (20 de noviembre). En consecuencia, un entrevistado de la UADY vislumbra cierta estrategia publicitaria, porque era tema de moda. Por otro lado, una espectadora de la misma universidad destaca el nivel crítico de la película al contraponer un problema ante las celebraciones de ese año. Un espectador regiomontano también confirma que *El infierno* tiene un enfoque hacia las festividades del Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia. El entrevistado compara la Revolución y las guerras civiles (que conllevaron a las celebraciones citadas) con el conflicto del narcotráfico. De esta forma, se sugiere que seguimos en este tipo de conflictos armados. Sin embargo, considera que se pretende reflejar lo que sucede en la actualidad (específicamente en el año 2010) con la situación de violencia, narco y crimen organizado, además de mostrar su desarrollo.

Encontramos coincidencias en ambos grupos, como el año 2010, que retrata el filme y la temática (sobre violencia, narcotráfico y crimen organizado) que aborda. Además, en ambas agrupaciones meditan en que el problema sigue siendo vigente. Ambos espectadores detectan un nivel crítico en la película, los primeros en el contraste entre la representación de la violencia y los festejos y los otros en la similitud entre la violencia representada y las guerras históricas de hace 100 años. Es importante señalar que los espectadores confieren cierta verosimilitud al filme, pues consideran que el fenómeno del narcotráfico representado corresponde a una periodicidad histórica específica y refleja el nivel de violencia con que se presentó en el país durante ese año.

Los integrantes de ambas ciudades concuerdan en que la película *El infierno* es una representación de la realidad mexicana, ya que existe correspondencia entre la representación y la situación del país. Los regiomontanos también consideran que está representada su sociedad y su realidad, así lo mencionan textualmente. Una entrevistada de esta agrupación asegura que este tipo de películas pueden hacer «despertar» a los espectadores con respecto a la realidad que acontece. Ambos grupos clasifican el filme dentro del género de sátira, por el humor manejado. El colectivo de Monterrey califica como irónico que se maneje el humor en actos violentos, pero considera que se usa para no criticar en forma directa la situación del país. Se destaca el interés por reflejar dicha problemática en la industria cinematográfica mexicana. Los asistentes de la UANL razonan que la violencia influye en que se creen estas producciones. Por su parte, los de la UADY piensan que el apogeo del fenómeno exterioriza el problema, y por tanto deciden crearse estos filmes.

Verosimilitud en la representación de los narcotraficantes

Fueron diversas las opiniones de los regiomontanos sobre la imagen física del narcotraficante en *El infierno*, pues aseguran que la película representa a los narcos del pasado, basados en la observación de las personas que ellos creen que son narcotraficantes en su entorno. Los traficantes de droga en la actualidad son jóvenes, en su mayoría, cuya vestimenta se integra de playeras y gorras extravagantes de marca. Un participante menciona que tienen modas inspiradas en íconos de la narcocultura. Debemos destacar que se citan nombres de narcos famosos y marcas de ropa que pusieron de moda. Una espectadora del colectivo contrarresta dichas afirmaciones cuando dice que siguen existiendo jó-

venes narcos que se visten de forma tradicional, como los personajes de *El infierno*. Explica que los narcos de la sierra (que siembran la droga) preservan el estilo «ranchero» (sombrero y botas). Por lo que otra entrevistada determina cierta influencia del contexto en las formas de vestir de los narcotraficantes y la existencia de dos estilos, urbano-moderno y rural-tradicional.

Con respecto al perfil emocional de los personajes, dos entrevistadas de Monterrey detectan verosimilitud en la doble personalidad de los narcos. Aluden a hechos reales (mencionan el caso del Chapo Guzmán y cómo se presenta esta ambivalencia) para determinar que los delincuentes presentan su lado bueno, cuando ayudan a la gente con gratificaciones u otorgan protección. En respuesta, los beneficiados callan ciertos actos delictivos en su comunidad y pueden defender al narcotraficante. Además, crean cierta idealización, concibiéndolos como héroes.

La representación de la violencia

De acuerdo con el grupo de Mérida, los actos violentos realizados por narcotraficantes se muestran sanguinarios y explícitos en la película. Es necesario indicar que estas imágenes buscan evidenciar los altos niveles de violencia con que se efectúan dichos actos. Un espectador de la UADY asume que el águila ensangrentada que aparece en una de las escenas es el ícono que representa a la película *El infierno*, pues asegura que resume el mensaje del filme. Podemos inferir que, al tratarse del águila de la bandera nacional, se busca representar al país, y la sangre alude a la situación de violencia. En este sentido, el mensaje de la película gira en torno a la situación de violencia, consecuencia del narcotráfico y del crimen organizado. Por otro lado, varios receptores de Monterrey perciben inverosimilitud en la representación de la violencia, pues creen que los actos de violencia no se muestran como acontecen, además de que son poco explícitos y

reducidos. Por lo que, para ellos, la realidad es más severa que la ficción presentada.

Falta de verosimilitud en el desenlace

Con respecto a la parte del largometraje que resultó desagradable, en el grupo de discusión meridense se señala de manera general el final. La mayoría desaprueba la secuencia final por falta de verosimilitud con la realidad en una escena y por no tener explicación narrativa posterior a esa escena. Debemos esclarecer que la secuencia final se conforma por el desentierro del Benny en el cementerio, el ataque de Benny contra las autoridades implicadas con el narco y la presentación del Diablito como narco-trafficante. La falta de verosimilitud con la realidad se detecta en la segunda escena. Una entrevistada interpreta que la escena muestra una forma fácil y rápida de acabar con el narcotráfico de su país, ya que la muerte de quienes estimulan el narcotráfico en el pueblo supone la extinción del negocio. Asegura que es «irreal» y se contrapone con el nivel de realidad (pese a que reconoce el sentido humorístico del filme) que tiene la película en su desarrollo. Para ella la escena pone en duda la seriedad del filme. Lo interesante de esta reflexión es apuntar que los toques de humor utilizados en la narración no restan seriedad al filme y sí la falta de verosimilitud. Solo un entrevistado expresa agrado por esta escena, ya que interpreta que es la culminación de la venganza de Benny y no es una forma de acabar con el narcotráfico. Para él, la verosimilitud está determinada porque Benny es un sicario y es lógico que tenga los recursos para asesinar a sus enemigos. La falta de explicación narrativa posterior a la escena señalada permite a un espectador determinar un desenlace confuso, pues no se esclarece qué sucede con Benny después de asesinar a las autoridades. Todos manifiestan aprobación por la última es-

cena, donde el Diablito aparece como un narco, ya que es realista, porque el negocio no se acaba, pasa a la siguiente generación.

Impacto del narcotráfico en la vida cotidiana

Los entrevistados de ambas regiones atribuyen la responsabilidad por el incremento del problema (de narcotráfico, crimen organizado y violencia) al presidente del sexenio pasado, Felipe Calderón. La lógica de una entrevistada de la UANL es que a partir de que el PRI deja la presidencia y el PAN asciende al poder comienza un desorden. Los meridenses especifican el asunto diciendo que ciertas decisiones políticas y públicas, como puede ser la declaración de guerra contra el narcotráfico y el crimen organizado en el 2006, causaron que se detonara la violencia en el país años más tarde. Así, los asistentes de los dos colectivos detectan que el filme es crítico hacia el mandatario, pues lo responsabiliza, ya que en la película se hace mención a la guerra contra el narcotráfico y crimen organizado, e incluso los meridenses señalan que en los diálogos de los personajes se incluyen fragmentos de un spot famoso sobre el tema (la lucha contra el narco), anunciado en ese periodo presidencial.

Casos relacionados con el narcotráfico

En el grupo de discusión de Monterrey se narran varias experiencias sobre el impacto que tuvo el incremento del narcotráfico, el crimen organizado y la violencia en su vida cotidiana, así como para el resto de la población regiomontana, pues presenciaban actos de violencia en su entorno, causados por la presencia de narcotraficantes y criminales organizados, entre los que destacan la detonación de granadas y asesinatos en lugares públicos.

Se cree que esta violencia provoca miedo en la población, por lo que dejan de frecuentar ciertos sitios de recreación. En este sentido existe un cambio en sus rutinas. Una entrevistada explica que existe un contraste cuando se presenta el fenómeno, pues Monterrey se destaca por estar siempre en movimiento y con gente en las calles. Algunos sentencian que el fenómeno cancela principalmente la vida nocturna, ya que los regiomontanos evitan salir de noche, por lo que muchos sitios nocturnos tienen poca confluencia y son cerrados. Esto en la lógica de que los delincuentes prefieren efectuar sus delitos en este horario. Se cita el ejemplo de Barrio Antiguo (famosa zona de bares nocturnos y museos, destinada principalmente al público juvenil), en donde la mayoría de los negocios fueron cerrados.

En el caso de Mérida, los entrevistados no tienen experiencias relacionadas con el fenómeno. Aseguran que no existe este tipo de violencia en su ciudad. En este sentido, los asistentes ilustran las situaciones violentas del narcotráfico y el crimen organizado basados principalmente en su imaginario. Además, detectan cierta despreocupación en quienes lo experimentan en su vida cotidiana, mientras que ellos lo consideran alarmante. Solo un asistente del grupo de Mérida manifiesta experiencias cercanas, algunas obtenidas a través de la información que recibe de sus amigos de Tamaulipas y otras mediante sus visitas a dicha ciudad. En ellas se puede determinar una transformación en el modo de vida en dicha población del norte del país. Existe una forma (protocolo) de proceder tranquilamente ante las balaceras en lugares públicos, y de evitarlas, realizando fiestas en las casas en lugar de acudir a los centros nocturnos.

Los medios de comunicación en la difusión sobre el narcotráfico

Una participante de Mérida asigna a los medios de comunicación masiva la facultad de ser los principales difusores de noticias

sobre narcotráfico, crimen organizado y violencia en su entidad. Añade que los acontecimientos noticiosos tienen mayor grado de violencia que la representación del filme, pues incluso los comunicadores evitan descripciones gráficas y narrar cronológicamente el suceso, ya que se percibe violento desde el titular. Solo una entrevistada de la UANL mencionó la ausencia de la representación de los medios de comunicación en la película. Manifestó que deseaba ver cómo los medios manejan la información sobre el tema, pues cree que, en su contexto, los medios ocultan cierta información del narcotráfico (como la legalización de la droga). Se puede concluir que los medios tienen cierta funcionalidad en la difusión sobre el narcotráfico, crimen organizado y violencia, en ambos casos. Sin embargo, omiten información. En el primer ejemplo lo hacen de manera justificada, por la gravedad de los delitos, y en el segundo caso lo hacen para reservar cierta información por intereses que pueden ser políticos.

Refiriendo al objetivo planteado en esta investigación se resuelve que la situación es un factor de *mediación* determinante en el proceso de recepción de los espectadores de Monterrey, mientras que las mediaciones videotecnológicas son primordiales en la recepción de los espectadores de Mérida; ya que los primeros interpretan la representación de la película *El infierno* utilizando el conocimiento sobre el narcotráfico y crimen organizado que se presenta en su entorno, mientras que los segundos la interpretan utilizando el conocimiento de representaciones percibidas en los medios de comunicación y en sus imaginarios (en la ausencia del fenómeno en su contexto). En el caso de los meridenses, no significa que no utilicen mediaciones de situación para interpretar el filme, pero debemos señalar que sus situaciones tienen una extensión más indefinida, en algunos casos son circunstancias que se experimentan a nivel nacional; por ejemplo, el ambiente de corrupción por parte de las autoridades en sus cargos públicos o la declaración de la guerra contra el narcotráfico del presidente Calderón. Por lo anterior, la situación de narcotráfico, crimen organizado y violencia se presenta como un fenómeno desarrollado particularmente en las regiones del norte; sin embargo, a través de los medios es conocida por sujetos de otras entidades.

Para entender la influencia de la situación en la recepción, recurrimos al modelo de las multimediaciones de Guillermo Orozco. Así, entendemos que las mediaciones son ciertas estructuras de significación que se utilizan para dar sentido a cualquier interacción comunicativa, pero al mismo tiempo la propia interacción comunicativa puede reconfigurar dichas estructuras.

El autor propone que la *mediación situacional* se origina en las distintas situaciones en las que se expone el individuo, donde el sujeto adquiere significados que se integran a las mediaciones.

Así, los regiomontanos expuestos a la narcoviolenencia y al crimen organizado en su localidad adquieren un bagaje de conocimientos en torno al tema para sus mediaciones de situación. El concepto de *mediación situacional* también está pensado en que «la situación en la que la interacción TV-audiencia se entabla constituye también una fuente importante de mediaciones» (Orozco, 1996, p.87). En este sentido, se define a la *mediación situacional* como el escenario espacio-temporal de recepción. Detectamos que el conocimiento del fenómeno proporciona ciertas competencias para conducir a una interpretación del filme más enriquecedora. Así se constatan y amplían las características del narcotraficante representado en *El infierno*, ya que se contrapone la representación con la observación de las personas que ellos creen que son narcos en su contexto. En estos parámetros describen la vestimenta, definen el rango de edad, actitudes, conductas, calidad moral, rol del narcotraficante, código de conducta del crimen organizado, religión y creencias (en Malverde). Por su parte, los participantes del grupo de Mérida no son tan específicos en su descripción, pero logran describir actitudes, conductas, moralidad y religión de los narcotraficantes, refiriendo la representación fílmica y otros medios. Por tanto, recurren a sus mediaciones videotecnológicas. Con respecto a la influencia del escenario espacio-temporal físico en la recepción, concluimos que en las agrupaciones de Monterrey y de Mérida se presenta este tipo de *mediación situacional*, pues en ambos casos el espacio (un salón de clases) y el tiempo (un horario extraescolar) permiten mayor atención y apreciación hacia la película.

Por otro lado, el medio de comunicación también establece un tipo de *mediación* denominada *mediación videotecnológica*, ya que en la estructuración de su contenido puede dotar de sentido el mensaje y conducir a un tipo de lectura, por ejemplo, dotando de verosimilitud al discurso. Debemos señalar que la situación de apogeo del fenómeno en los últimos años provoca que los medios de comunicación masiva expongan una variedad de sucesos en torno al tema y la audiencia mexicana construya una idea so-

bre el problema a partir de la información mediática, pues en algunos casos es la única forma de aproximarse a esa realidad. Una entrevistada de la UADY reconoce que los medios de comunicación son los principales difusores de información sobre el narco en su entidad, aunque esto también se manifiesta en el caso de Monterrey, donde una entrevistada señala la información sobre el Chapo Guzmán obtenida en una revista (*Proceso*) para configurar un imaginario sobre cuándo los narcos expresan bondad y entender cómo se convierten en héroes para los habitantes de poblaciones rurales. Así, la *mediación videotecnológica* influye en mayor medida cuando la *mediación situacional* tiene menores referencias. Aunque el grupo de Monterrey posee mayores referencias en su *mediación situacional*, solo conoce la realidad del fenómeno como se manifiesta en su ciudad, pero desconoce cómo se desarrolla en las comunidades rurales, por tanto, recurre a los medios para concebir esa parte de la realidad.

Por lo anterior, debemos considerar la película *El infierno* como un tipo de *mediación videotecnológica*, pues emite información sobre el fenómeno en su representación y puede ser un referente ante la ausencia de la experiencia con el narco.

En el caso de esta investigación, ambos grupos aseveraron que *El infierno* es una representación de la realidad, esto determinado por la correspondencia entre la película y la situación del país. Encuentran circunstancias que atraviesa el país recreadas en el largometraje. Respecto a esto, los espectadores de la UANL precisan que la película retrata el norte del país, ya que comparan la representación fílmica con el conocimiento en las ciudades fronterizas. En este caso, la *mediación situacional* se caracteriza por las experiencias previas en dichas ciudades y la información histórica sobre el desarrollo del narcotráfico en México. Por su lado, los meridenses también creen que el filme alude al norte del país, pues ellos perciben que el nivel alto de violencia representado se presenta en esa zona y no en su localidad. En este rubro entran en juego tanto la *mediación situacional* (ausencia de este tipo de

violencia en el entorno) como la *mediación videotecnológica* (perciben la presencia de altos índices de violencia en estados del norte por la información emitida en los medios).

Asimismo, concluimos que la *mediación situacional* es determinante para la apropiación y uso de la representación fílmica en los espectadores de ambos grupos de discusión. En el grupo de Monterrey, la presencia de la *mediación situacional* distinguida por la experiencia con el fenómeno provoca que se confronte la representación fílmica con referencias de la realidad y se negocie el grado de apropiación. Por otro lado, se utiliza poco esta representación para concebir al narco, puesto que hay otras referencias situacionales más fuertes. Como resultado, se apropian algunos contenidos del filme para reforzar sus mediaciones y otros se rechazan; por ejemplo, el grupo manifiesta oposición en la representación de la violencia que propone *El infierno*. En el grupo de Mérida, la ausencia de mediaciones situacionales relacionadas con vivencias del fenómeno y la situación de consumidores mediáticos sobre el tema tienen como consecuencia que en sus procesos de recepción se apropien de la representación de la película. En este sentido, el filme es significado incorporado y se utiliza para concebir el narcotráfico, el crimen organizado y la violencia. Por consiguiente, el grupo utilizaba la representación de *El infierno* con mayor frecuencia para contestar a las preguntas de esta investigación.

De este modo, podemos afirmar que la información sobre el narcotráfico, crimen organizado y violencia que se manifiesta en forma dominante en las regiones del norte media las recepciones posteriores sobre el tema en los regiomontanos. En el caso de los espectadores que manifiestan la ausencia del problema en su entorno, utilizan otras mediaciones para comprender y significar el fenómeno que acontece en otra región del país. Sin embargo, también pueden utilizar la representación de la película *El infierno* para construir una concepción sobre un fenómeno que parece ajeno. Por esa razón, debemos señalar que estas películas

que aluden a una realidad pueden ser utilizadas para dar a conocer dichos contextos ante la ausencia de experiencias situacionales, por lo que creemos que *El infierno* cultiva para los espectadores meridenses la concepción del narcotráfico, crimen organizado y violencia que se presenta en el norte de México.

En el aspecto teórico, determinamos que la *mediación situacional* siempre estará presente en la interpretación de una película que evoca la realidad, pues en la decodificación de los mensajes se utilizan estructuras de significado (mediaciones) que remiten principalmente a las situaciones que están siendo representadas. Ante la ausencia de la situación representada, se utilizan otras mediaciones que se consigan para explicar esa realidad. En este sentido, podemos entender cómo diferentes tipos de mediaciones entran en juego en el proceso comunicativo y se combinan para lograr la interpretación del mensaje.

Referencias

AGUILAR ALCALÁ, S. (2018). «Una expresión violenta: mapeando el cine de terror». En *El ojo que piensa*, año 9, núm. 16, enero-junio 2018. Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

ALTMAN, R. (2000). «Cultura y comunicación hacia una crítica etnográfica del consumo de los medios del sistema mediático transnacional». En Dayan, D. (comp.) *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.

ARBOLEDA, L. (2008). «El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas», en *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, 26 (1), p. 69-77. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rfnsp/v26n1/v26n1a08>.

AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

AVIÑA, R. (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Océano.

BARAHONA, E. y Rivas, C. (2010). «Explorando las implicaciones de la “epidemia del crimen”», en Seminario *Los procesos de democratización en los Estados de México*. El Colegio de México, 9 de noviembre de 2010. Recuperado de <http://campus.usal.es/~acpa/democracialocal/pdfs/papercolmexMBarahona-Rivas.pdf>.

BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BECERRIL, M. (2002). «Elaboración de un concepto de audiencias: seres humanos complejos y con derechos». En *Dere-*

cho a Comunicar, núm. 5.

BENÍTEZ, R. (2009). «La crisis de seguridad en México», en *Nueva Sociedad*, (220), p. 174-189. Recuperado de <http://www.nuso.org/upload/articulos/3601_1.pdf>.

BERISTÁIN, H. (1995). «Gradación». En *Diccionario de retórica y poética* (págs. 243-245). México: Porrúa.

BORDWELL, D. (2004). «Una mirada veloz. El estilo visual en el Hollywood de hoy». En *Letras Libres*. Recuperado el 4 de septiembre de 2019 de <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-mirada-veloz>>.

BOURDIEU, P. (1987). «Los tres estados del capital cultural». *Revista Sociológica* vol. 2, núm. 5, p. 11-23.

— (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. España: Desclee de Brouwer.

— (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

BOURHIS, R. y Leyens, J. (1996). *Estereotipos, discriminación y relaciones entre grupos*. España: McGraw Hill.

CABRERA, K. (2009). «Historia del cine de horror». *Pasadizo Lumière*.

CABRERA, N. e Ibarren, M. (2002). «Evolución del género de terror en cine». En *Caudal*, año 1, núm. 4, p. 47-53.

CANSINO, C. (2005). «Cine de terror. Un poco de miedo, de historia y de sueños». En *La trama de la comunicación*, vol. 10.

CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.

CASETTI, F. (1980). *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanela.

— (2010). *Teorías del cine*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

CERDAS, D. (2008). «Hitchcock y Psicosis: El acuchillamiento del terror clásico». En *Creación y producción en diseño y comunicación*, núm. 14, p. 17-20.

COGO, D. (2009). «Los Estudios de Recepción en América Latina: perspectivas teórico-metodológicas», en *Lecciones del PortalComunicación.com*. Recuperado de <<http://portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=53>>.

COLORADO, A. (2009). «El capital cultural y otros tipos de capital en la definición de las trayectorias escolares universitarias». En *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Disponible en <<http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v10/contenido/contenido0116T.htm>>.

CONACULTA (2010). *Sistema de información cultural México*: Conaculta. Disponible en <<http://sic.conaculta.gob.mx>>.

CORTÉS, R. (2008). «La violencia yucateca desde el periodismo local. Análisis de contenido del periódico De peso», en el *XX Encuentro Nacional AMIC*, 2008. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado de <http://www.anthropologia.uady.mx/ca_comunicacion/R2008violenciayucatecadesdeperiodismolocal.pdf>.

DAFONTE, A. (2010). «Theoretical reflections on the concept of genre and the difficulties in its application to tv contents research». En *Communication & Society*, vol. 23, núm. 1, p. 121-152.

DOUGLAS, M. (1979). *El mundo de los bienes hacia una antropología del consumo*. México: Grijalbo.

DURIN, S. (2012). «Los que la guerra desplazó: familias del noreste de México en el exilio», en *Saberes y Razones, Desacatos*, (38), p. 29-42. Recuperado de <http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/38%20Indexado/saberes_2.pdf>.

ESCALANTE, F. (2012). «Crimen organizado: La dimensión imaginaria», en *Nexos* [en línea]. Recuperado de <<http://www.nexos.com.mx/?p=15008>>.

FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano: 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

GARAY, L. (2006). «¿Qué ha cambiado y qué sigue igual? Reflexiones sobre el concepto de audiencia mediática». En *Revista de Estudios sobre la Juventud* núm. 15, p. 96-113.

GARCÍA, N. y Mantecón, A. (2005). «Políticas culturales y consumo cultural urbano». En *Antropología Urbana en México*, p. 168-195.

GARCÍA, N. (1992). «Los estudios sobre comunicación y consumo: El trabajo interdisciplinario en tiempo neoconservadores». En *Diálogos de la Comunicación*. 32. Lima: Edición de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación.

— (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne y Francis Vanoye (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006). *Al final de la escapada*. Valencia: Nau Llibres, Octaedro.

GONZÁLEZ, J. (1986). «Exvotos y retablos. Religión popular y comunicación social en México». En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, p. 7-51.

— (1995). «Y todo queda entre familia. Estrategias, objeto y método para historias de familia». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 1 núm 1, p. 135-154.

GUADARRAMA, R. (1999). «Tendencias recientes en el campo de las metodologías sociales. Pluralismo teórico, amalgama conceptual y fusión instrumental». En *Reflexión sociológica finisecular*.

HEATH, Stephen (1977). «Notes on Suture». En *Screen*, vol. 18, núm. 4, diciembre 1977, págs. 48-76.

HINOJOSA, L. (2003). *El cine mexicano. De lo global a lo local*. México: Trillas.

HUESO, C. (2012). *El cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*. Tesis de Máster. Universitat Politècnica de València.

IMBERT, G. (2002). «Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales». En Camarero, Gloria (compilación), *La mirada que habla. Cine e ideologías* (págs. 89-97). Madrid: Akal.

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (2010). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*. México D.F.: Imcine.

— (2018). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2018*. Ciudad de México: Imcine.

INTERNATIONAL MOVIE DATA BASE (IMBD). (s. f.). *Base de datos*. Disponible en <<https://www.imdb.com/>>.

JUÁREZ, R. (1989). «Los medios masivos y el estudio de recepción: Revisión de algunas propuestas teóricas y prácticas». En *Revista Renglones*, núm. 15, p. 12-18.

KELLER, G. (1988). *Cine chicano*. México: Cineteca Nacional.

KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

KROTZ, E. (1988). *Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos antropológicos*. México: Nueva antropología, vol. 9, núm. 33.

MAIGRET, E. (2009). *Sociología de la comunicación y los medios*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

MANTECÓN, A. (2002). «Los estudios sobre consumo cultural en México». En Daniel Mato (comp.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericana en cultura y poder*. Caracas: CLACSO.

MARTEL, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. México: Taurus.

MATA, M. (1994). «Públicos, identidad y cultura. Aproximaciones culturales». En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. vi, núm. 16-17, p. 255-267.

MCQUAIL, D. (1983). *Introducción a la teoría de la comunicación de las masas*. Paidós: Barcelona.

MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

MOYA, J. (2000). «Relación entre miedo subjetivo y personalidad ante el visionado del films de terror». *Revista Forum de Recerca*, núm. 6.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

ORELLANA, J. (2003). *La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine*. Recuperado el 2 de abril de 2014 de <<http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html>>.

OROZCO, G. (1991). «La mediación en juego. Televisión, cultura y audiencias», en *Comunicación y Sociedad* [en línea], (10-11), p. 107-128. Recuperado de <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/10-11_1991/107-128.pdf>.

— (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. España, Madrid: Ediciones de la Torre y Universidad Iberoamericana. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=T27ssnbDo3EC&pg=PA52&hl=es&source=gbps_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>.

— (1997). «Medios, audiencias y mediaciones», en *Comunicar* [en línea], 8, p. 25-30. Recuperado de <<http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/teoria-de-la-informacion-y-comunicacion-audiovisual/orozco.pdf>>.

ORTEGA, J. (2014). *Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal*. Recuperado el 12 de febrero de 2014 de <<http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/sala-de-prensa/941-por-tercer-ano-consecutivo-san-pedro-sula-es-la-ciudad-mas-violenta-del-mundo>>.

PRINCE, S. (2003). *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Piscataway: Rutgers University Press.

PRONOVOST, G. (1997). «Medios de comunicación social y prácticas culturales». En *Telos, Cuadernos de Comunicación, Tec-*

nología y Sociedad núm. 49. Buenos Aires: Amorrourtu.

ROMERO, R. (2000). *Revisión general de los subgéneros cinematográficos de la frontera y el narcotráfico en México*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales). Recuperado el 16 febrero de 2014: <<http://132.248.9.195/pdtestdf/0278342/Index.html>>.

ROVZAR, B. (productor) y Rigoberto Castañeda (director) (2007). *Kilómetro 31*. [Cinta cinematográfica]. México: Lemon Films. [DVD 1 de 2 «Edición Limitada», distribuido por Distri-max, 2007].

RUIZ GUZMÁN, Narce Dalia (2011). «La globalización y exhibición del cine mexicano». En *Imaginario visual*, año 1, núm. 1, págs. 15-20.

SANDOVAL, E. (2012). «Economía de la fayuca y del narcotráfico en el noreste de México. Extorsiones, contubernios y solidaridades en las economías transfronterizas», en *Saberes y Razones, Desacatos*, (38), p. 43-60. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-92742012000100004&script=sci_arttext>.

TARKOVSKI, A. (2009). *Esculpir el tiempo*. México: CUEC.

TORREIRO, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

TORRES, Maximiliano. «Tiene sus logros». En *Milenio ¡Hey!*, 4 de febrero de 2007, página 3.

URIBE, L., Ramírez, T. y Labarthe, R. (2012). *Índices de intensidad migratoria. México-Estados Unidos 2010*. Recuperado el 12 de enero de 2014 de <http://www.conapo.gob.mx/work/models/conapo/intensidad_migratoria/pdf/Migracion_Mex_EU.pdf>.

VAN Dijk, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.

— (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.

— (2006). *Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

VEGA ZARAGOZA, G. (2010). «Los muchos y variados miedos de Rigoberto Castañeda. Lo que guion non da, filmación non presta». En *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, año 2, núm. 8. págs. 8-10.

VIEYTES, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas*. Buenos Aires: De las Ciencias.

VILCHES, L. (1993). *La televisión*. Barcelona: Paidós.

VIZCARRA, J. (2009). *Representaciones de la modernidad en el cine futurista. El caso de Blade Runner*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de Zaragoza.

ZAVALA, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

— (1994). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. México: Universidad Veracruzana.

— (2012). «Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico». En *La Colmena*, núm. 74, abril-junio 2012, págs. 9-16.

Cuadernos de Investigación en Comunicación

La Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Yucatán tiene como uno de sus ejes formativos la investigación en comunicación. Es así como, en coordinación con el Cuerpo Académico Comunicación, Cultura y Sociedad, se desarrolla investigación localmente situada y de pertinencia nacional que abre las puertas a los jóvenes al camino de la investigación a la par que produce conocimiento.

Desde el año 2011, los Cuadernos de Investigación en Comunicación convocan a los y las Licenciadas en Comunicación Social de nuestra casa de estudios a convertir sus tesis en artículos de investigación que se compilan de manera temática en atención a la calidad de sus pesquisas y en coordinación con las líneas de investigación del Cuerpo Académico Comunicación, Cultura y Sociedad.

Felicitamos así a los jóvenes investigadores que dan vida y sentido a la generación de conocimiento en el campo de la comunicación social.

Niños y comunicación en ambientes educativos (6)
Ksenia Sidorova y Francos Peniche Pavía (coords.)

Dialogicidad, comunicación y género (5)

María Teresa Mungia Gil y José Orlando Rivero Patrón (coords.)

Jóvenes y tecnologías de la información y la comunicación (4)

Rocío Leticia Cortés Campos y Astrid Karina Rivero Pérez
(coords.)

Procesos de recepción: públicos y audiencias (4)

Carmen Castillo y Roxana Quiroz (coords.)

Comunicación y universidad. Una relación plural (2)

Ksenia Sidorova (coord.)

Comunicación organizacional. Cuatro estudios de caso (1)

Ksenia Sidorova (coord.)

Adquiérellos en LIBRERÍA UADY

<http://www.libreria.uady.mx>

ÍNDICE

Presentación	6
La globalización de la Llorona: análisis cinematográfico de Kilómetro 31 // Sergio José Aguilar Alcalá	11
Resumen	12
Introducción: una llorona global	13
Los elementos formales del terror	17
Los elementos estructurales del terror	21
Los elementos ideológicos del terror	23
El análisis cinematográfico como estrategia metodológica	25
Análisis de una secuencia: el clímax	29
Conclusiones: narrar desde la mexicanidad	47
Formación de públicos de cine: el caso del género de terror // Paola Areli Manzanilla Yuit	52
Introducción	53
Justificación de la investigación	55
Discusión teórica	57
Marco histórico-referencial: cine de terror como género	67
Metodología	76
Análisis e interpretación de los datos	83
Conclusiones	98
El discurso cinematográfico sobre el mexicano en las industrias de Hollywood // Marco Antonio Martín Monforte	102
Introducción	103

Marco teórico	107
Marco histórico-referencial	117
Metodología	122
Análisis e interpretación de datos	127
Conclusiones	135
La influencia de la mediación situacional en la recepción de la película El infierno // Cindy Nereida Rejón Hernández	140
Introducción	141
Discusión teórica	145
Marco histórico referencial	154
Marco metodológico	159
Resultados	162
Conclusiones	174
Referencias	179
Cuadernos de Investigación en Comunicación	187